FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L. CARAGIALE"

ediția a XIV-a

24–31 octombrie 2004

TEATRUL „REGINA MARIA" • BIHOR - ROMÂNIA • -1-

organizat de
MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR și UNITER
împreună cu Societatea Română de Televiziune și TVR Cultural

în parteneriat cu AICT – Secția Română și UNATC „I.L. Caragiale"

PARTENERI MEDIA

Societatea Română de Radiodifuziune, Radio București, Business MIX FM, *Adevărul, Adevărul Literar si Artistic, România liberă, Cronica Română, Cotidianul, Independent, Ziua, Gardianul, Observatorul Cultural, Dilema Veche,* B 24 FUN, Port.ro

Cu sprijinul

Artexim, Teatrul „Nottara", Hotel Caro, Ericsson

Director artistic și selecționer unic: Ion PARHON

Ion PARHON

Argument

Pentru criticul de teatru, cred că este o adevărată onoare și un privilegiu faptul de a putea înfățișa publicului și specialiștilor, în **Festivalul național de teatru „I. L. Caragiale“,** un maraton de spectacole edificatoare pentru luminile (dacă nu cumva și pentru umbrele) stagiunii trecute, dar, într-o măsură mai mare sau mai mică, de la caz la caz, semnificative și pentru tendințele manifestate astăzi în arta spectacolului românesc. Și cred că, pe genericul „tandemului“ reprezentat de **Ministerul Culturii și Cultelor** și **UNITER,** dar și al aportului prețios al **Secției române a Asociației internaționale a criticilor de teatru,** al **Societății Române de Televiziune** și al **Societății Române de Radiodifuziune**, meritele mele, ca selecționer, ale **Aurei Corbeanu**, ca director executiv, și ale **Oanei Borș**, ca asistent director, nu pun o clipă într-un plan secundar eforturile admirabile și priceperea unor numeroși dar și prestigioși colaboratori, cum sunt moderatorii **Alice Georgescu** și **Andreea Dumitru**, criticul **Florica Ichim**, care va coordona „lansările“ noilor producții editoriale, valoroși critici, teatrologi și jurnaliști, de care depind bunul mers al

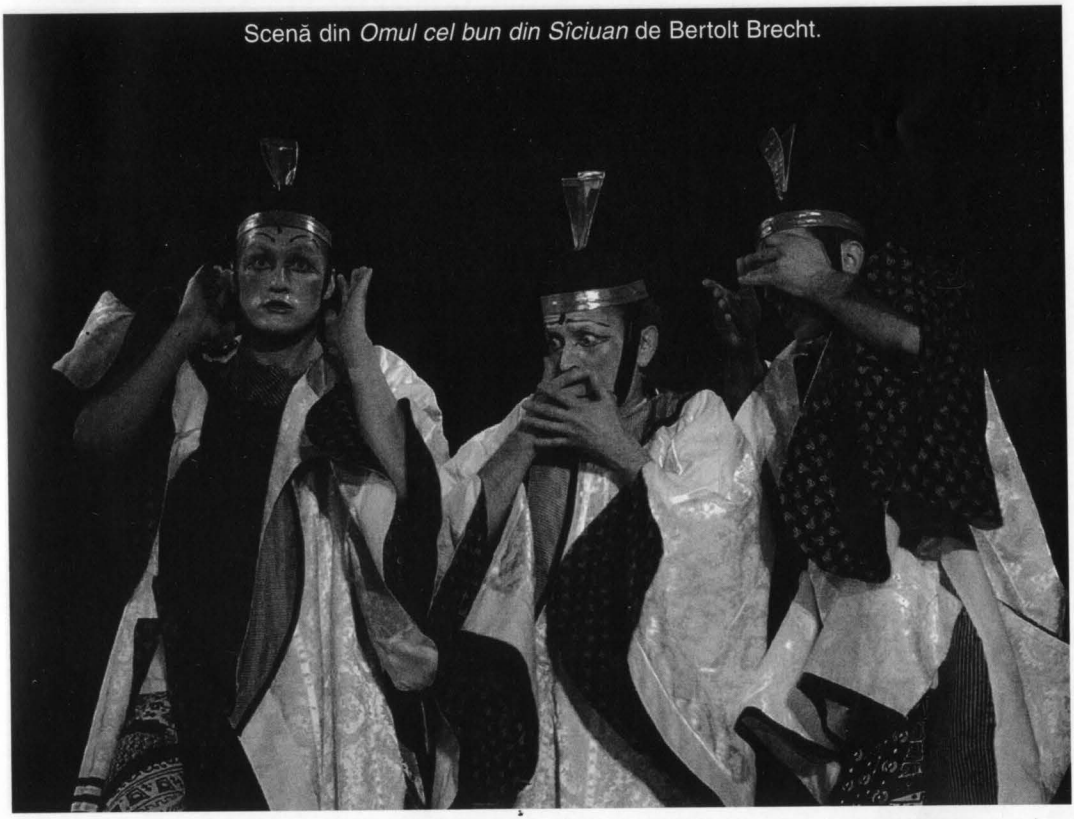
Virgil OGĂȘANU în *Iona* de Marin Sorescu.

festivalului, calitatea instrumentelor informative (caietul-program ş.a.) sau reflectarea lui în *mass-media*.

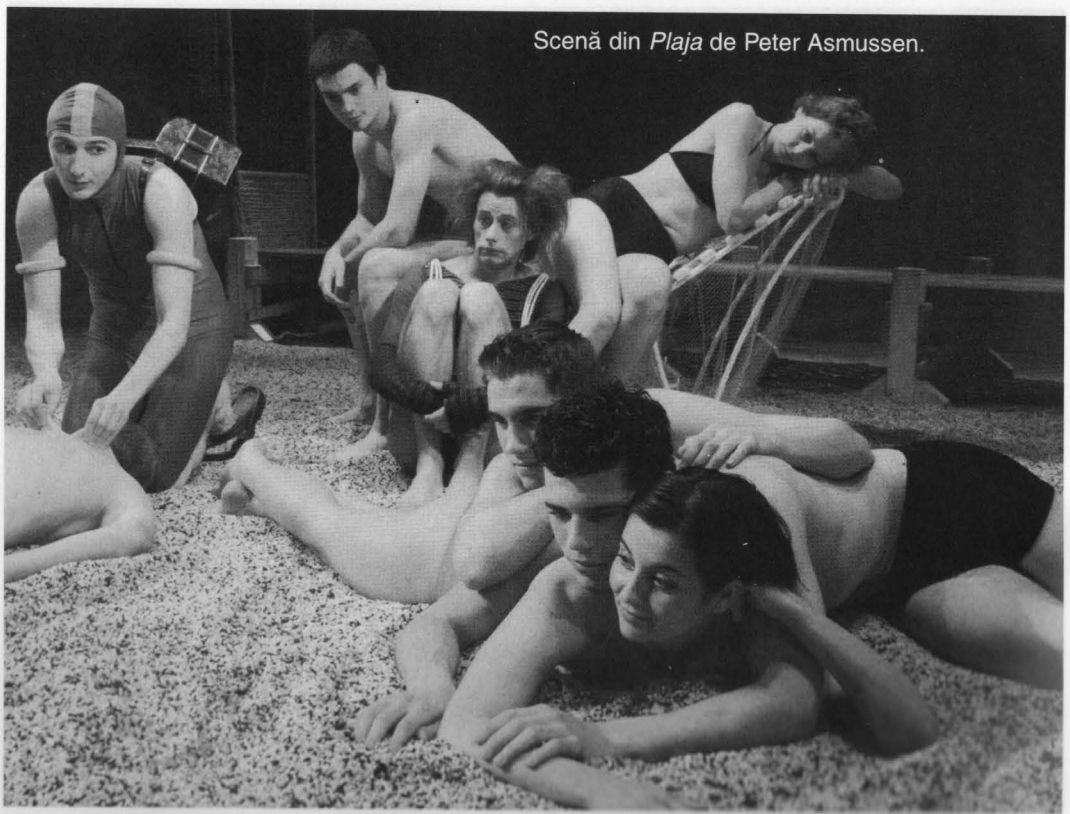
Suntem recunoscători şi aducem mulţumirile noastre teatrelor „Nottara", „Bulandra", Teatrului Naţional din Bucureşti, Teatrului de Comedie şi Teatrului Mic, ale căror scene vor găzdui şi spectacole ale altor teatre, dar în special Teatrului „Odeon", care, deşi nu este prezent cu spectacol propriu în gală, prin profesionalismul şi generozitatea doamnei **Dorina Lazăr,** a reuşit să ofere condiţii excepţionale pentru cele mai numeroase spectacole din festival, confirmând şi atracţia oamenilor de teatru, dar şi a publicului pentru acest spaţiu sacru al artei spectacolului de ieri şi de astăzi.

În secţiunea intitulată **Spectacole pentru toate anotimpurile**, mi-am propus să cuprind câteva dintre cele mai interesante producţii ale unor regizori consacraţi, cu o remarcabilă carte de vizită şi preocupări fructuoase privind progresul teatrului, dar şi interpreţi, pe drept cuvânt, reprezentativi prin forţa lor de seducţie, pentru arta actorului de la noi din ţară. În acest context, Festivalul se va deschide cu ***Electra,*** după Sofocle şi Euripide, prezentat de **Teatrul de Stat din Oradea**, în regia lui **Mihai Măniuţiu**. Dincolo de miza lui de mare altitudine – vizând în egală măsură interferenţa dintre cutumele Eladei străvechi şi cutumele civilizaţiei arhaice maramureşene, dar şi expresia artistică de o coerentă şi impresionantă modernitate, împletind fericit muzica şi cuvântul, mişcarea, culoarea, expresivitatea corporală individuală şi de grup – cred că acest spectacol poate fi perceput şi ca un omagiu la adresa istoriei

Scenă din *Omul cel bun din Sîciuan* de Bertolt Brecht.



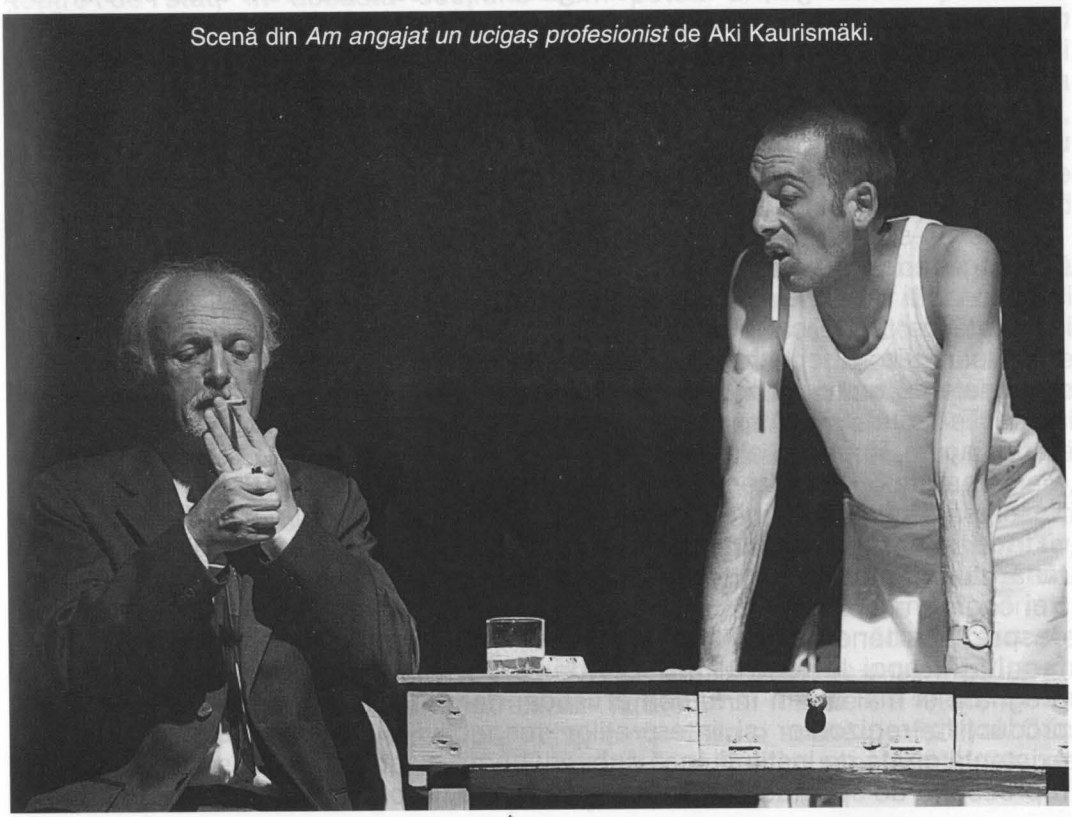
teatrului, a frumuseții sale eterne, mereu deschisă înnoirilor și recuperărilor, în ciuda celor mai pesimiste voci, care-i pun destinul sub semnul întrebării. Prin spectacolul cu piesa ***Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului*** (cunoscută îndeobște sub titlul *A 12-a noapte),* de William Shakespeare, vom avea bucuria reîntâlnirii cu marele regizor **Silviu Purcărete** și cu valorosul colectiv al **Teatrului Național din Craiova,** eveniment ce dă sama de virtuțile reluării unei colaborări „providențiale" pentru craioveni și pentru teatrul românesc, în general, semnificative aici prin inventivitatea, tinerețea de spirit și rafinamentul restituirii unei capodopere a dramaturgiei universale. Tot din zona „clasicilor", ne vom întâlni în festival și cu spectacolul altui regizor excepțional, **Yuri Kordonski**, nu mai puțin atras de marea dramaturgie și capabil de a ne înfățișa în straie noi „tinerețea fără de bătrânețe" a acestor texte, prin reprezentația cu piesa ***Căsătoria,*** de Gogol, de la **Teatrul „L. S. Bulandra"**, încununată de nu puține evoluții actoricești cu caracter de eveniment. O insolită și fermecătoare viziune scenică asupra textului ce nu părea să mai ofere surprize ni se revelează prin ***Înșir'te mărgărite,*** de Victor Eftimiu, de la **Teatrul „Nottara"**, spectacol grăitor pentru profesionalismul, spiritul histrionic și finețea întregului demers al regizorului **Alexandru Dabija**, cât și pentru dezinvoltura, bucuria manifestă a jocului și exuberanța unor minunați interpreți din diferite generații. Aflat într-o excelentă formă (de ce să nu recunoaștem că și marii artiști se pot găsi „în vârf" sau „în criză"), dar și într-un constant dialog cu teatrului lui Eugen Ionesco, regizorul **Tompa Gabor**,



Scenă din *Plaja* de Peter Asmussen.

cel care, în Festivalul internațional de la Sibiu, ne-a dăruit o reprezentație de sărbătoare cu *Noul locatar,* montată la New Castle, va fi prezent la București cu ***Jacques sau supunerea***, spectacol al **Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca**, văzut de unii dintre noi și în „Săptămâna comediei românești" ori în „Festivalul francofoniei". Un alt teatru de limbă maghiară, **„Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe**, condus pe făgașul performanțelor de minunatul regizor **László Bocsárdi**, căruia îi datorăm antologicele spectacole cu *Nunta însângerată, Profetul Ilie, Romeo și Julieta, Antigona* și nu numai acestea, este invitat în festival cu ***Omul cel bun din Sîciuan***, de Bertolt Brecht. Fără a ne risipi nostalgia unui discurs artistic fascinant, realizat pe acest text cu mulți ani în urmă de Andrei Șerban, la Piatra Neamț, spectacolul lui László Bocsárdi surprinde printr-o neașteptată actualitate, la care se adaugă invulnerabilul său reper profesional și moral definit de credința în Dumnezeu și în puterile regeneratoare ale artei autentice. Un prolific autor neaoș stabilit de mai multă vreme la Paris, domnul **Matei Vișniec**, va fi înfățișat publicului prin două spectacole cu totul distincte ca scriitură și expresie scenică. Este vorba de un text bine cunoscut publicului românesc, jucat și pe importante scene europene, iar, de curând, și peste Ocean, piesa ***Angajare de clovn***, montată la **Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov** de unul dintre cei mai talentați regizori ai tinerei generații, **Claudiu Goga,** cu trei „monștri sacri" în distribuție, **Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu** și **Costache Babii,** un „trio" emblematic pentru ce înseamnă virtuțile colegialității, ale spiritului de

Scenă din *Am angajat un ucigaș profesionist* de Aki Kaurismäki.



echipă și ale devotamentului față de scena pe care au slujit-o decenii la rând. Cu celălalt spectacol, ***Mansardă la Paris cu vedere spre moarte***, pus în scenă la **Naționalul clujean**, de tânărul și atât de energic lăudatul și... contestatul **Radu Afrim,** vom fi în fața unei premiere mondiale, pe textul dedicat de autor memoriei lui **Emil Cioran.** Dramaturgia contemporană este prezentă pe afiș și printr-un text în chip manifest consacrat năbădăioasei noastre „tranziții", sufocate de meandrele corupției, cu titlul ***Poker***, datorat lui **Adrian Lustig,** căruia profesionalismul, neastâmpărul histrionic și fantezia regizorului **Alexandru Tocilescu** i-au dat „cale liberă" spre interesul și satisfacția marelui public.

Așa cum aminteam și cum o dovedesc reprezentațiile la care ne-am referit, această secțiune aduce pe scenă personalități de frunte ale teatrului nostru din toate compartimentele artei spectacolului. Pentru că stagiunea trecută ne-a oferit spectacole în care evoluează „tandemuri" de interpreți de excepție, la altitudinea unor veritabile recitaluri actoricești, printre care, *Alex și Morris* (cu **Ștefan Iordache** și **Mitică Popescu)** și *Scaunele* (cu **Oana Pellea** și **Răzvan Vasilescu),** am ales aceste demonstrații de virtuozitate interpretativă pentru agenda festivalului. Din nefericire, probleme independente de voința noastră ne-au obligat să păstrăm pe afiș reprezentația cu ***Scaunele,*** în regia lui **Felix Alexa**, care întregește imaginea interesului scenelor noastre pentru opera lui Eugen Ionesco, într-un an comemorativ dedicat ilustrului dramaturg. În ultima zi a Festivalului, prin **spectacolul de gală de la Teatrul Național „I. L. Caragiale"**, cu ***Noiembrie,*** de Ana Maria Bamberger, în viziunea regizoarei **Alice Barb**, vom avea prilejul de a saluta cu deplin respect și sinceră bucurie reîntâlnirea cu doamna **Olga Tudorache**, actriță și profesoară de excepție, personalitate exponențială a stării de grație a teatrului românesc, marcând în chip exemplar și totodată protector continuitatea succeselor sale, de la sfârșitul celui de-al doilea către începutul celui de-al treilea mileniu.

Imaginea performanțelor va fi întregită în festival prin secțiunea **„Recitaluri",** menită a se constitui și ea într-o pledoarie pentru acest gen de spectacole ce întârzie să-și ocupe locul binemeritat în viața instituțiilor noastre teatrale. Sub acest generic, ne vom reîntâlni cu **Virgil Ogășanu**, care ne oferă o nouă și emoționantă versiune a piesei **Iona**, de Marin Sorescu, la Studioul de la „Nottara", populată de un delicat glissando între comic și tragic, dar și cu apreciatul actor craiovean **Ilie Gheorghe**, în ***Oratorii pisicilor turbate***, îmbinând umorul lui Caragiale cu umorul involuntar al parlamentarilor români, spectacol realizat sub egida Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, care ar fi meritat poate să fie adus „la zi", acum, în pragul alegerilor.

Cea de-a treia secțiune a Festivalului „I. L. Caragiale", nu mai puțin deschisă provocărilor intelectuale și împlinirilor emoționale, se adresează unor **„Tineri artiști pe drumul performanței".** Aici, am căutat să oglindim aportul tânărului creator, regizor sau interpret, la îmbogățirea artei spectacolului, pe trei coordonate distincte ale integrării sale în viața teatrului nostru. Este vorba despre apartenența acestor artiști la teatrul **recent ieșit de pe băncile facultății,** apoi la **teatrul independent**, ce își câștigă astăzi un loc tot mai pregnant și mai demn în lumea artistică, dar și la teatrul **de repertoriu**, unde producțiile regizorilor și interpreților respectivi și-au dobândit dreptul la o existență girată de instituții încă subvenționate de stat. Teatrul „studențesc" este reprezentat de spectacolul cu ***Îngrijitorul***, de Harold Pinter, în regia **Crenguței**

Ţolea, cu o distribuţie din rândul căreia actorul **Radu Poalelungi** (astăzi actor la „Odeon"), ca şi regizoarea, a cucerit laurii „Galei absolvenţilor UNATC" din acest an. Vom putea vedea şi o producţie din sistemul învăţământului particular, cu **Năpasta** de I. L. Caragiale, semnată însă de actorul-profesor **Constantin Codrescu**, la Universitatea „Spiru Harèt", cu câţiva tineri grăbiţi să ne convingă de talentul şi de maturitatea atitudinii lor faţă de teatru. Două montări distincte, două expresii scenice într-un duet perceput mai degrabă ca un „duel" al modurilor de a face teatru. Publicul spectator, mai ales tinerii, au şansa de a se întâlni cu un spectacol incendiar, violent şi seducător prin adevărurile lui şi prin evidenţele ce fac inutile comentariile, ***Stop the Tempo***, de **Gianina Cărbunariu** (autoare şi regizoare), oferit de **Teatrul „Luni" de la Green Hours,** dar şi cu ***Preludiu prelungit***, de Frederick Stoppel, în regia lui **Radu Berceanu**, sub firma aceluiaşi teatru independent, spectacol cu trei interpreţi admirabili (**Andreea Bibiri, Şerban Pavlu, Gheorghe Ifrim)** care au ţinut cu tot dinadinsul (iar noi nu ne-am opus dorinţei lor) să prezinte piesa într-un *coupé* cu mai vechiul lor succes cu ***Zi că-i bine,*** de Will Calhoun, în regia lui Florin Piersic jr. Tot din zona „teatrului independent", vom mai putea vedea spectacolul de bună calitate cu ***Forma lucrurilor,*** de Neil LaBute, în regia lui **Vlad Massaci,** oferit de **Compania „Teatru fără frontiere"**, pe scena Teatrului „Act", unde directorul său, actorul **Marcel Iureş**, se dovedeşte un prieten şi sprijinitor de nădejde al acestor colective artistice neinstituţionalizate. Dar pentru că tinerii regizori şi interpreţi nu pregetă să se afirme şi sub egida unor teatre de stat, în această secţiune vom putea urmări două spectacole necunoscute publicului bucureştean, şi nu numai bucureştean: ***Am angajat un ucigaş profesionist***, de Akki Kaurismaki, piesă pusă în scenă cu talent şi mână sigură de tânărul absolvent **Radu Alexandru Nica**, la secţia germană a **Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu**, cu accente reversibile de dramatism şi, mai ales, de un umor irezistibil, şi ***Plaja,*** de Peter Ajmussen, semnat de **Radu Afrim**, la **Teatrul „Maria Filotti" din Brăila,** prilej de a o reîntâlni în distribuţie şi pe foarte talentata **Antoaneta Zaharia**, aceea care, ca şi Andreea Bibiri, cred că aparţine generaţiei starurilor de mâine ale teatrului românesc.

Dacă la toate acestea adăugăm şi un spectacol din stagiunea trecută înregistrat pe micul ecran, ***Eu, Rodin,*** datorat **Teatrului „Radu Stanca"** şi preluat de redacţia Teatru–Film a Televiziunii Române, cele două **colocvii** dedicate „festivalurilor la ora adevărului" şi „pendulării spectacolului între performanţă şi mediocritate", sau **cinci lansări ale unor autentice premiere editoriale,** avem în faţa ochilor, şi poate şi în suflet, o „avanpremieră" a Festivalului naţional „I. L. Caragiale". Fatalmente subiectivă, niciodată perfectă, mai degrabă pregătită să suporte tirul criticilor de tot felul, decât cuvintele de bună apreciere, selecţia efectuată de noi aşteaptă judecata spectatorilor. Sunt convins că mulţi dintre colegii mei de breaslă ar fi reuşit să ajungă la acest „adevăr" subiectiv, poate la unul şi mai fidel tabloului performanţelor stagiunii trecute. Aceasta mai ales în cazul spectacolelor „tinerilor", unde, dacă spaţiul şi timpul ne-ar fi permis, poate că am fi dublat chiar numărul întâlnirilor cu publicul. Trag nădejde că unele fapte de teatru remarcabile, pe care nu din rea-voinţă poate le-am omis, îşi vor găsi locul la celelalte festivaluri teatrale din ţară şi, mai înainte de toate, îşi vor apropia în mod firesc simpatia publicului şi dincolo de o scenă de festival. Căci festivalurile vin şi trec, important este ce ne rămâne în sanctuarul greu de controlat al memoriei.

PROGRAMUL FESTIVALULUI

DUMINICĂ, 24 OCTOMBRIE

Teatrul Odeon, ora 19.00
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Deschiderea oficială
Electra, după Sofocle și Euripide, regia: Mihai Măniuțiu
(Teatrul de Stat, Oradea)
durata: 1h 40 min. (fără pauză)

LUNI, 25 OCTOMBRIE

10.00 – UNITER
Go create... Europe – masă rotundă privind rolul culturii în construcția europeană.
(Eveniment organizat de către Asociația Culturală ECUMEST)

16.00 – Teatrul de Comedie, Sala Mare
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Am angajat un ucigaș profesionist de Aki Kaurismäki,
regia: Radu Alexandru Nica
(Teatrul „Radu Stanca", Sibiu – Secția Germană)
durata: 1h 10 min. (fără pauză)

18.00 – Teatrul Odeon, foaier
Lansare de carte: *Michel de Ghelderode. În căutarea unui teatru teatral*
de Anca Măniuțiu
(Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj, 2004)
Participă: Anca Măniuțiu, Ioan Bogdan Lefter, Andreea Dumitru

19.00 – Teatrul Odeon
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Jacques sau supunerea de Eugène Ionesco, regia: Tompa Gábor
(Teatrul Maghiar de Stat, Cluj)
durata: 1 h 30min (fără pauză)

22.00 – Green Hours
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Stop the Tempo, autor și regizor: Gianina Cărbunariu
(Teatrul „Luni" de la Green Hours)
durata: 50 min. (fără pauză)

MARTI, 26 OCTOMBRIE

11.00 – UNITER
Colocviu: *Festivaluri la ora adevărului*
Moderator: Alice Georgescu
(În parteneriat cu revista „Teatrul Azi")

16.00 – Teatrul Odeon
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Plaja de Peter Asmussen, regia: Radu Afrim
(Teatrul „Maria Filotti", Brăila)
durata: 1h 40 min. (fără pauză)

18.00 – Teatrul „Bulandra", Sala Izvor, foaier
Lansare de carte: *Lucian Blaga și teatrul. Riscurile avangardei* de Doina Modola
(Ed. Anima, București, 2003)
Participă: Nicolae Prelipceanu, Florica Ichim

19.00 – Teatrul „Bulandra", Sala Izvor
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Căsătoria de Gogol, regia: Yuri Kordonskiy
(Teatrul „Bulandra", București)
durata: 3h 10 min.(cu pauză)

22.00 – Teatrul de Comedie, Sala Studio
(Secțiunea: *Recitaluri*)
Oratorul pisicilor turbate, după texte inedite de I.L. Caragiale,
un spectacol de Ilie Gheorghe
(Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov)
durata: 1h (fără pauză)

MIERCURI, 27 OCTOMBRIE

18.00 – Teatrul Național București, Sala Mare, foaier
Lansare de carte: *Istoria universală a teatrului, vol.IV* de Ion Zamfirescu
(Ed. AIUS, Craiova, 2003)
Partiçipă: Ion Toboșaru, Alexandru Firescu, Nicolae Marinescu, Vasile Șalapa

19.00 – Teatrul Național București, Sala Mare
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului de W. Shakespeare,
regia: Silviu Purcărete
(Teatrul Național Craiova)
durata: 2h 15 min. (cu pauză)

22.00 – Teatrul ACT
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Forma lucrurilor de Neil LaBute, regia: Vlad Massaci
(Teatrul ACT și „Teatrul fără frontiere")
durata: 2h 20 min. (fără pauză)

JOI, 28 OCTOMBRIE

11.00 – UNITER
Colocviu: *Arta spectacolului, între performanță și mediocritate*
Moderator: Andreea Dumitru
(În parteneriat cu revista „Adevărul literar și artistic")

17.00 – Teatrul Odeon
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Mansardă la Paris cu vedere spre moarte de Matei Vișniec, regia: Radu Afrim
(Teatrul Național Cluj)
durata: 2h (fără pauză)

19.30 – Teatrul „Bulandra", Sala „Toma Caragiu"
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Scaunele de Eugène Ionesco, regia: Felix Alexa
(Teatrul „Bulandra", București și Institutul Francez)
durata: 1h 30 min. (fără pauză)

22.00 – Studioul Casandra
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Năpasta de I.L. Caragiale, regia: Constantin Codrescu
(Universitatea „Spiru Haret", București)
durata: 1h 20 min. (fără pauză)

VINERI, 29 OCTOMBRIE

16.00 – Teatrul Odeon
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Angajare de clovn de Matei Vișniec, regia: Claudiu Goga
(Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov)
durata: 1h 30min. (fără pauză)

18.00 – Teatrul de Comedie, foaier
Lansare de carte: *Cartea cu artiști. O istorie a teatrului românesc contemporan* de Mircea Ghițulescu
(Editor: Uniunea Scriitorilor, București, 2004)
Participă: Mircea Cornișteanu, Horia Gârbea, Mircea Ghițulescu

19.00 – Teatrul de Comedie, Sala Mare
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Poker de Adrian Lustig, regia: Alexandru Tocilescu
(Teatrul de Comedie, București)
durata: 1h 40 min. (cu pauză)

22.00 – Green Hours
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Preludiu prelungit de Frederick Stroppel, regia: Alexandru Berceanu

Spectacolul se joacă împreună cu ***Zi că-i bine*** de Wil Calhoun, regia: Florin Piersic jr.
(Teatrul „Luni" de la Green Hours)
durata: 2h 10min. (cu pauză între cele două momente ale coupé-ului)

22.00 – TVR Cultural
Eu, Rodin de Patrick Roegiers, regia: Mihai Maniuțiu
(O productie a FITS, Teatrul „Radu Stanca", Sibiu și Jan Maere, RO-BE)

SÂMBĂTĂ, 30 OCTOMBRIE

11.00 – UNITER
Lansare de carte: *Cu ochii deschiși sau Irina Răchițeanu-Șirianu*
de Constantin Paraschivescu
(Fundația „Camil Petrescu" – supliment al revistei „Teatrul Azi")
Participă: Cornel Todea, Olga Delia Mateescu

16.00 – Teatrul „Nottara", Sala „George Constantin"
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Înșir'te, mărgărite!... de Victor Eftimiu, regia: Alexandru Dabija
(Teatrul „Nottara", București)
durata: 2h (cu pauză)

19.00 – Teatrul Odeon
(Secțiunea: *Spectacole pentru toate anotimpurile*)
Omul cel bun din Sîciuan de Bertolt Brecht, regia: László Bocsárdi
(Teatrul „Támasi Áron", Sf. Gheorghe)
durata: 1h 15 min. (fără pauză)

22.00 – Studioul Casandra
(Secțiunea: *Tineri artiști pe drumul performanței*)
Îngrijitorul de Harold Pinter, regia: Crenguța Țolea
(Studioul Casandra, București)
durata: 2h (fără pauză)

DUMINICĂ, 31 OCTOMBRIE
16.00 – Teatrul „Nottara", Sala „G. Constantin"
(Secțiunea: *Recitaluri*)
Iona de Marin Sorescu, regia: Mona Gavrilaș
(Teatrul „Nottara", București)
durata: 1h 10min. (fără pauză)

19.00 – Teatrul Național București, Sala „Liviu Rebreanu"
Omagiu Olga Tudorache – Noiembrie de Ana Maria Bamberger, regia: Alice Barb
(Teatrul Național București)
durata: 1h 20 min. (fără pauză)

Irina IONESCU

O ediție destul de apatică

Mangalia 27–29 august 2004 – a șaptea ediție a **Galei Tânărului Actor – HOP** (eveniment organizat de **UNITER, Ministerul Culturii și Cultelor, Societatea Română de Televiziune – TVR Cultural, Primăria Municipiului Mangalia**), o ediție care a încercat – conform declarațiilor directorului ei artistic, regizorul **Cornel Todea** – „să propună dialogul, să provoace competiția, să caute interpretări, să descopere rezolvări personale, să confirme valori, să declanșeze noi pasiuni pentru teatru, să ocrotească și să motiveze talentul."

În fapt, o ediție cu foarte mulți concurenți la Secțiunea Individual (motiv pentru care s-a renunțat la proba obligatorie existentă până acum în program), dar și o ediție destul de apatică, cu mult prea puțini actori interesanți și propuneri repertoriale dintre cele mai comune.

Tema Galei și a **Atelierului de mișcare,** condus în acest an de **Florin Fieroiu,** a rămas în continuare – **Alteritatea**; din juriu au făcut parte actrița Dorina Lazăr, criticul de teatru Cristina Modreanu și regizorii Radu Apostol, Cornel Todea și Gelu Colceag (președinte); Cotidianul *Hop* nu a lipsit nici el din peisaj; printre invitați s-au aflat mai mult directori de teatre, decât regizori – deși toți cei prezenți blamau „vocația de bugetar" a unora... în rest, totul a decurs fără probleme.

Monica FLORESCU și Ioana CALOTĂ

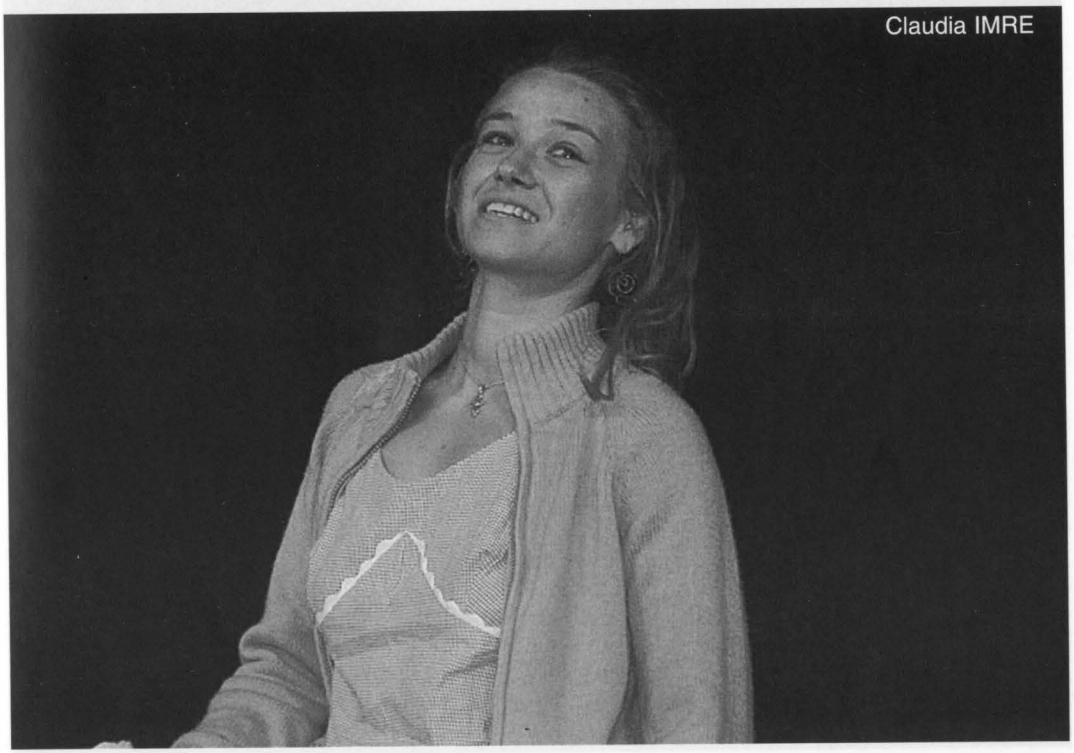
În concurs, s-au prezentat la Secțiunea **„Individual“** 15 actori, aleși la preselecție de regizorul Cornel Todea și actorul Eusebiu Ștefănescu dintr-un număr inițial de 41 de concurenți:

Turchian Nasurla – *Paznicul de la depozitul de nisip* de D.R. Popescu; a fost la „prima ei *ieșire în lume* ca actriță“; o *ieșire* în forță, cu accente comice, dar în același timp convențională și plină de clișee, fără prea multe *pauze de respirație*, fără nuațe, un text *recitat* uniform la care sala nu a reacționat în nici un fel.

Raluca Simona Iani – *Nunțile necesare* după Dumitru Țepeneag, Vlad Zografi și Paulo Coelho; un colaj de texte greu de adus la un numitor dramatic comun; o structură liniară sub forma unei confesiuni; o interpretare destul de agresivă și de provocatoare, dar totodată ritmată și dialoga(n)tă; din cauza emoțiilor – o bâlbă; sala a reacționat ușor.

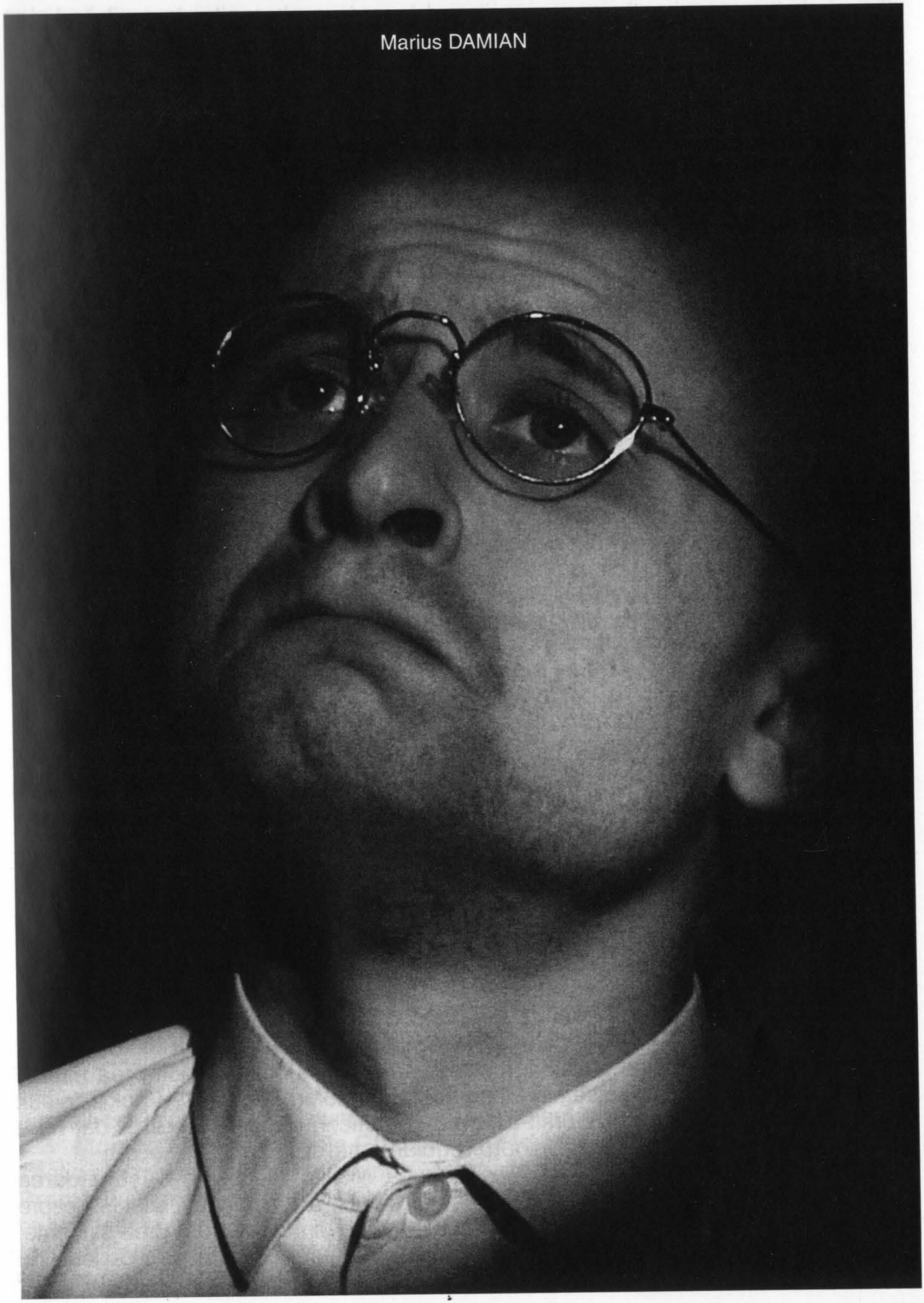
Marius Damian – *Netotu* după Isaac Bashevi Singer și Jean-Claude Carrière; **Câștigătorul Premiului pentru cel mai bun actor**; a intrat destul de mult în pielea personajului, s-a confundat cu el și poate chiar cu povestea lui; o poveste cu un oarecare suspans, creat și de interpretarea plină de umor, susținută printr-o mimică bine studiată și gesturi minimale; un persoanaj credibil, deși prea puțin original și creativ pentru o *Gală a tânărului actor*; emoțiile i-au furat o bâlbâ; s-a bucurat – în schimb – și de aprecierea publicului spectator.

Monica Florescu – Rosie din *Dans lent pe pământul ucigător* de William Hanley; **Câștigătoarea Premiului „Sică Alexandrescu“, premiu special al juriului**; s-a aflat pentru a treia oară în concursul de la Mangalia; a prezentat un monolog „în oglindă“, o repetiție a demonstrației pe care urma să o susțină în disperare de cauză pentru a-l convinge pe „El“ să o ia de nevastă; foarte multe probleme, chin și zbucium, gesturi teatrale, golite de orice sens – potrivite, e drept,



Claudia IMRE

Oana RUSU


Marius DAMIAN

pentru repetiția la care asistam, repetiție programată să aibă loc înaintea actului final; stări psihice dintre cele mai diverse, cu schimbări bruște de registru, ton și ritm; multă energie și reacții pozitive din partea publicului, din când în când.

Rada Ixari – *Ce frumos e în septembrie la Veneția* de Theodor Mazilu; principala calitate – „consider că nu folosesc clișee pe scenă și că încerc să trăiesc momentul"; o prezență „specială" – teatrală, care știe să se joace cu (semi)tonurile; să dozeze efectul fiecărei replici; să aștepte, să provoace și să folosească reacția publicului; să motiveze în cinsprezece minute alegerea făcută și concluzia textului.

Leonid Doni – *Sinucigașul* de Nikolai Erdman; *foarte modest*, cel mai păgubos defect pe care-l are i se pare faptul că este... „frumos"; a știut să-și aleagă un text foarte bun care l-a ajutat foarte mult: și în interpretare – a avut de unde și cum să *atingă* un anumit moment de maximă tensiune, dar și în relația cu publicul, atent la argumente și la replici; a știut să se folosească și de câteva trucuri regizorale; poate să domine și scena și sala; deși mai are probleme cu dicția.

Anamaria Ghiur – colaj din Nina Cassian, Konstandinos Kavafis, Petre Ispirescu, Renato Giordano, Virgil Tănase !!!; textele cu accente comice și elementele de teatru popular au ajutat-o să obțină o oarecare reacție pozitivă din partea sălii; deși, din cauza avântului prea mare a căzut de foarte multe ori în tonuri patetice; plus o bâlbă; nu e lipsită de umor și își dorește să joace Carmen Anta din *Ciuta* de V.I. Popa.

Marian Răducu – *O scrisoare de la Zorba* de Nikos Kazantsakis; a făcut greșeala să confunde dramatismul cu suferința apăsătoare; textul a devenit astfel insipid; nu a avut nici un pic de haz; nici un fel de forță care să-l ajute să treacă rampa; nu a știut să-și facă pauzele... *de respirație* – nici pentru el, nici pentru public; și-a colorat – în schimb – recitalul cu un *sirtaki.*

Mihaela Florina Mihai – *File din jurnalul Annei Frank*; joacă candoarea, naivitatea, nevinovăția și foarte multe întrebări interogative, toate cu ochii larg deschiși și farmecul unui copil răsfățat; toate golite de sens, toate numai gesturi, mișcări, sunete de-a gata; toate făcând apel – de fapt – la memoria afectivă a publicului spectator.

Bogdan Ioan Sărătean – *Un îngrijitor și alți demoni* după Harold Pinter; și-a dorit o poveste interactivă, motiv pentru care a tras de public cât a putut; sala a reacționat foarte puțin; a profitat – în schimb – de firul acțiunii, de interesul pe care l-a generat textul; pentru că nu l-a justificat/susținut în nici un fel, limbajul a devenit mult prea colorat și agresiv pentru un personaj care nu mai știa ce vrea.

Oana Rusu – *Podul* de Jaan Tatte; **Câștigătoarea Premiului „Timică", premiu oferit în cadrul Galei HOP de Asociația Master Class și Central Europe Consulting Governement Relations Romania (CECGR)**; ne-a spus o poveste scrisă de un autor estonian; o poveste care a ajutat-o să se pună în valoare și fizic – și teatral; este, într-adevăr, o prezență teatrală, construită în ideea „alterității"; are umor; face concesii publicului; dar nu are probleme cu expresivitatea corporală.

Mircea Tudosă – *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu; a ținut neapărat să dialogheze cu publicul, motiv pentru care a insistat mult prea mult și a chinuit un spectator nevinovat; limbajul destul de colorat a sunat în gol; a folosit un ton patriotard; iar până la sfârșit a devenit patetic; nu a iertat o bâlbă; dar nu a depășit, totuși, cele cinsprezece minute regulamentare!

Claudia Imre – *Senzația de Nichita,* după Nichita Stănescu; **Câștigătoarea Premiului pentru cea mai bună actriță**; în mod sigur, avem *senzații* diferite despre Nichita; nu îl *simțim* la fel; nu îl înțelegem la fel – poate din cauza vocii prea stridente, poate din cauza unei măștii inexpresive întipărite pe figură, poate pentru că forța nu înseamnă țipete, sau poate pentru că, pur și simplu, avem alte versuri preferate; nu ar

trebui să fie o chestiune de gust, sunt lucruri care ar merita și care ar trebui să fie discutate; dar juriul nu își motivează opțiunile; publicul profan, neatent sau cu lipsuri majore, pierde astfel o lecție extrem de utilă despre teatru; o lecție pe care nu aș fi ratat-o.

Gabriel Răuță – Jake din *Minciuna din mine* de Sam Shepard; un dialog cu o „Ea" imaginară pe care a căutat-o cu insistență și o privire pierdută undeva, aproape de linia orizontului, poate chiar și mai departe; s-a jucat cu mai multe personaje și stări, fiind obligat să adapteze foarte mult textul original; nu a ratat nici el o bâlbă... mică; s-a aflat pentru a doua și ultima oară la Mangalia; ultima oară – din cauza limitelor impuse de regulament: și-a încheiat formal studiile în anul 2000.

Magda Frunză Țancă – Margareta din *Gaițele* de Alexandru Kirițescu; un rol extrem greu de adus la scenă deschisă, la reușita căruia simplul aspect fizic nu are cum să fie suficient; priviri în gol sau fixate asupra câte unui spectator, obligat astfel să suporte tirul întrebărilor retorice; abandonare, leșin, zbucium, amenințări, gelozie și răzbunare – fără nici un fel de susținere sau credibilitate.

La Secțiunea **„Grup"** au concurat cinci spectacole, alese la preselecție de regizorii Liudmila Anton Szekely și Tudor Mărăscu, dintr-un număr inițial de 13 producții:

Diana Fufezan, Ofelia Popii, Pali Vecsei – *Pentru Alejandra* de Alla Graubard, regia Ofelia Popii; un text care se pretinde a fi extrem de actual; un text despre tinerețe, probleme de identitate, sinucidere – asezonat cu muzică de club și prestația unui DJ tipic; un suport șubred pentru cei trei interpreți care nu prea au avut pe ce să se baze și cum să convingă; s-au străduit din plin; deși s-au dovedit mult mai buni și mai pregătiți pentru mișcare, decât pentru text; problemele legate de regie îi depășesc însă cu mult; chiar dacă îi preocupă; cel puțin deocamdată.

Oliviu Cristian Bughiu, Iuliana Crețu, Raluca Simona Iani, Dragoș Ionescu, Cosmin Maxim, Andreea Vizitiu – *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu, regia Dionisie Vitcu; a început destul de bine cu Andreea Vizitiu – cu un oarecare ritm, și o anume prospețime care nu prevesteau nimic din ceea ce avea să urmeze; adică o comedie la care nu s-a schițat nici măcar un zâmbet; un spectacol plat, mai gri și mai întunecat chiar și în comparație cu cenușiul decorurilor; mai negru și mai trist decât fundalul sălii de la Centrul Cultural Mangalia.

Adrian Anghel, Mihai Marinescu, Alexandru Nedelcu, Traian Ștefan Șoimu – *În largul mării* de Slawomir Mrożek, regia Traian Ștefan Șoimu; un text neprelucrat, neanalizat; interpretări extrem de superficiale, bazate pe sensuri primare, aproape tot timpul urlate; greu de spus ce intenții au avut sau ce au vrut să demonstreze; n-am gustat nici umorul brut și nici „cioacele" – multiple; probabil că am pierdut, chiar fără să-mi dau seama, ce era mai important.

Camelia Curuțiu, Cristina Flutur, Cătălin Herlo, Romul Moruțan, Iulia Ursa – *Temă și variațiuni* după I.L. Caragiale, regia Irina Wintze, Cristina Cimbrea, coregrafia Livia Tulbure-Gună; tema: scenă de gelozie și amor între Veta și Chiriac; variațiunile: teatru, film, dans și muzică; teatrul nu a avut nici un haz; filmul era mut și putea fi redus cu ușurință la un singur act, sexual – ce-i drept; dansul a fost ceva mai alert și mai viu – Camelia Curuțiu s-a mișcat și s-a văzut foarte bine; variațiunea muzicală a fost – de fapt – o imitație deloc elaborată a unui spectacol cu tenori celebri și dive supraponderale.

Monica Florescu, Paula Gherghe, Ela Ionescu, Laura Voicu – *Fetele grase câștigă întotdeauna* de Madeleine George, regia Iulia Stănescu; **Câștigătoarele Premiului pentru cel mai bun spectacol**; nu sunt grase deloc; au fost cele mai bune, deși nu nemaipomenite; n-au avut nici un fel de concurență reală; au mers la sigur, într-un fel; au lăsat o impresie bună – în general – și și-au început cariera frumos; restul poate că nici nu mai contează.

Maria SÂRBU

Catedra UNESCO, la dimensiunea artistică și pedagogică

Activitatea Catedrei UNESCO a Institutului Internațional de Teatru, organism, cu sediul în România, înființat în 1995 de Congresul Mondial al Teatrului, s-a desfășurat ani buni pe o platformă consolidată o dată cu derularea a două programe internaționale de mobilitate academică în domeniul teatrului. Acest departament al școlilor de teatru – cele mai reprezentative din lume – a fost conceput ca un liant al comunicării în plan profesional a lumii universitare, debutul bazându-se pe organizarea de ateliere, cursuri, stagii internaționale, pe editarea unei reviste la nivel internațional, pe înregistrarea, pe format electronic, a atelierelor, cursurilor. De câțiva ani, Sinaia și Bușteni au devenit locuri de întâlnire, de discuții, de împărtășiri profesionale între tineri creatori, alături de ei fiind cadre universitare, care prin coordonarea programelor aveau să constate, de la an la an, utilitatea acestui organism internațional, cu predilecție teatru și cultura civilizațiilor. Locația, la București, a Catedrei UNESCO, inclusiv funcția de director pe care o deține profesorul Corneliu Dimitriu, a fost decisă de același Congres Mondial al Teatrului, iar mai târziu, în 2003, Executivul României a „fixat" secretariatul în țara noastră, alocând o sumă de bani pentru cheltuieli administrative. Dincolo de această recunoaștere și intervenție pentru cheltuielile administrative, i s-a cerut Catedrei UNESCO să desfășoare, până în anul 2007, un program de promovare a teatrului românesc în lume. Astfel, împreună cu regizori și actori consacrați, s-a început realizarea unor producții pentru a fi prezentate în străinătate. În acest scop, s-au finalizat, în vara anului 2004, trei proiecte, a căror rezonanță avea să pună amprenta pe întreaga activitate a Catedrei UNESCO. La mijlocul lunii iulie, în cadrul atelierelor internaționale de regie de teatru, pe care le conduce Cătălina Buzoianu, coordonatoarea Departamentului Teatru și producții teatrale al catedrei, a fost prezentat spectacolul *Tatăl* de August Strindberg, cu o distribuție reprezentativă – Virgil Ogășanu, Valeria Ogășanu, Marius Chivu și câțiva tineri actori, iar Teatrul Bulandra s-a arătat interesat de acest spectacol, pentru a-l introduce în repertoriu în stagiunea 2004–2005. Scenografia aparține creatoarei portugheze Salome Letras. Urmează să fie anunțate traseele internaționale cu această montare. La numai două săptămâni de la aducerea la rampă a *Tatăl*-ui, la Bușteni a avut loc o altă premieră, în opinia lui Corneliu Dimitriu – *foarte interesantă din perspectiva conjuncției dintre regizor și autor*. Yuri Kordonski, profesor și regizor în SUA, care a realizat pe scena de la „Bulandra" trei memorabile spectacole, a lucrat, în vara acestui an, cu Mariana Mihuț și Victor Rebengiuc, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L.Caragiale. S-a dorit ca să vină un regizor străin și să-l *citească* pe Caragiale. Iar Kordonski știe să *citească* autorii, în special pe cei clasici. Cătălina Buzoianu, care l-a avut pe Kordonski la atelierul de regie de la Bușteni, a fost impresionată de cum a *sunat* textul lui Caragiale în spectacolul tânărului creator: *textul a sunat atât de*

actual și a fost o radiografie atât de exactă a unui spirit, din păcate încetățenit la noi, și care te pune pe gânduri și te face să te întrebi dacă nu trebuie să lupți mai mult împotriva acestui spirit care poate îneca ceea ce este bun.

Cea de-a treia producție a verii a reprezentat o noutate absolută. Este vorba de un proiect adresat programului francofon al Catedrei UNESCO, un spectacol realizat în limba franceză cu nume importante ale scenei românești – Maia Morgenstern, Horațiu Mălăele, Mircea Rusu, cu tineri și talentați actori precum Filip Ristovski, Monica Târnăcop, Oana Dicu, fiind invitați și doi interpreți din Franța – Tania Sourseva și Hancen Jacques. Această producție româno-franceză s-a intitulat *Primul om*, o adaptare după ultimul roman al lui Albert Camus, dramatizarea și regia aparținând Cătălinei Buzoianu. Decorurile au fost semnate de Lia Perjovschi, costumele – de Imelda Manu, coregrafia aparține Mălinei Andrei, iar muzica lui Tom Brânduș. Lucrat la Bușteni, spectacolul s-a jucat în avanpremieră, la începutul lunii septembrie, două seri la rând, la Castelul din Lourmarin (din apropierea orașului Marsilia), acolo unde este înmormântat scriitorul și unde trăiește astăzi fiica lui, Catherine Camus, cel mai emoționat spectator din cei circa patru sute aflați, la prima reprezentație, pe esplanada castelului. Emoțiile lui Catherine Camus erau motivate: *Primul om* al lui Camus este un roman autobiografic. Au colaborat la realizarea acestui spectacol, alături de Catedra UNESCO, și Association Europeenne France–Roumanie „Mnemosyne", Institutul Cultural Român de la Paris și Fundation du Chateau de Lourmarin. Exact la un an de la aprobarea programului de promovare a teatrului românesc în străinătate – pe data de 6 septembrie – *Primul om* a avut premiera la Paris, la Theatre Le Ranelagh. Urmează ca spectacolul, de data aceasta în limba română și cu înlocuirea celor doi actorilor francezi, să fie prezentat la București.

În cadrul aceluiași program, s-a realizat anul trecut, la Sinaia, un spectacol reușit al Ancăi Maria Colțeanu – *Lecția* de Eugen Ionescu, iar în prezent sunt în lucru alte două producții: *Domnișoara Julia* de Strindberg și un spectacol de Cehov, pus în scenă de un regizor din Sankt Petersburg, cu Daniela Nane și Mircea Gheorghiu, cărora li s-a alăturat un grup de tineri actori, absolvenți ai Facultății de Actorie din Galați. În 2005, va începe itinerarea tuturor spectacolelor din acest program în diferite centre culturale.

Componenta artistică a activității Catedrei UNESCO necesită, fără îndoială, efort organizatoric dar și financiar. Există subvenții, însă se caută și finanțări, sponsorizări, facilități, gratuități, voluntariate.

Dimensiunea pedagogică a unuia dintre programele internaționale ale Catedrei se desfășoară de obicei vara, ținându-se cont de programul școlilor de pe cinci continente, ceea ce nu este ușor. Vacanța începe, în general, la 15 iunie și durează până în jurul lui 1 septembrie. Cătălina Buzoianu, care a creat atelierul de regie din cadrul Catedrei UNESCO, are o mulțumire sufletească deplină, lucrând cu studenți sau tineri creatori de pe diferite continente. Această desfășurare de forțe, în opinia sa, globală, a avut momente spectaculoase în fiecare an și de fiecare dată școlile de teatru au o anumită temă, prezentându-se creații independente, care pot fi chiar spectacole, iar atunci când este implicat și un regizor, *rezultă spectacole extraordinare* și toate aduse într-un festival. Cătălina Buzoianu consideră momentul cel mai important în această muncă faptul că s-a creat un dialog al școlilor de teatru și un dialog al tinerilor creatori din respectivele școli de teatru. De aceea, a ținut mult la propulsarea atelierului

de regie, în jurul căruia s-a format un nucleu de tineri regizori din toată lumea, care au lucrat împreună și cu grupurile lor de actori în cadrul unor work-shop-uri *benefice în ce privește viitorul teatrului*, fiind astfel *o varietate de abordări ale fenomenului teatral actual și al implicării vieții în teatru*. Ideile din acest atelier au fost materializate, de exemplu, în spectacolul *Lecția* de Anca Maria Colțeanu, în 2003 și care a fost apreciat nu numai în țară, căci s-a jucat în cadrul Festivalului Național de Teatru „I.L.Caragiale", dar și la Sofia, în Mexic, unde a fost itinerat. A avut succes și spectacolul, tot de anul trecut, din cadrul atelierului de regie, *Așteptându-l pe Godot* (tema atelierului fiind *Ionescu* și *Beckett*) al unui tânăr regizor și profesor din Portugalia, cu doi actori tineri portughezi și cu două studente de la Facultatea de Actorie din Galați, iar scenografia realizată de Imelda Manu. Anul acesta tema atelierului a fost *Strindberg*, Cătălina Buzoianu susținând zece cursuri-atelier, cu asistența coregrafei Mălina Andrei și a compozitorului Mircea Florian.

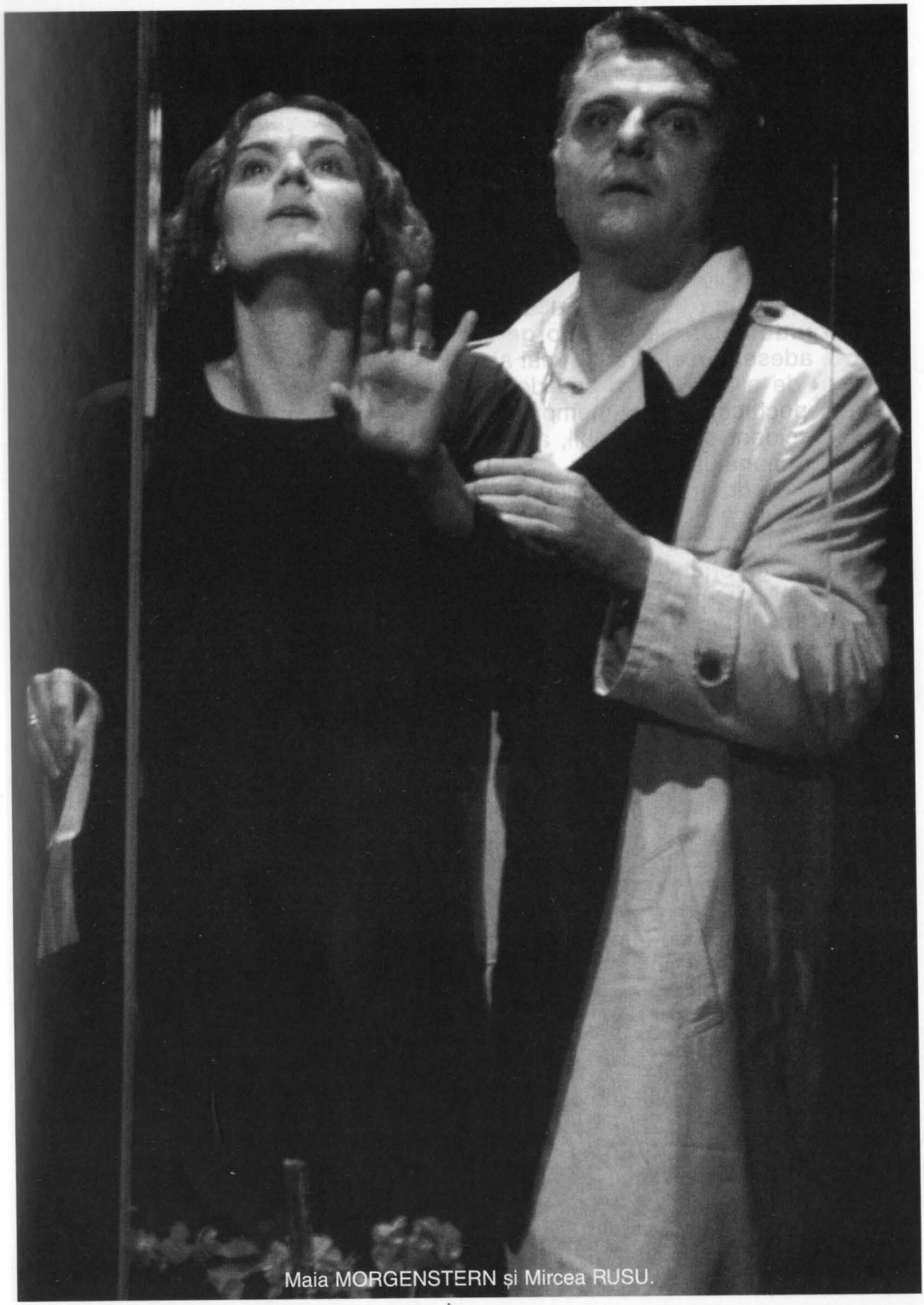
Ion PARHON

Pe urmele lui Camus

Premieră mondială pe pământ francez

Sub egida catedrei UNESCO, a Institutului Internațional de teatru, condusă de profesorul **Corneliu Dumitriu**, au fost elaborate cinci proiecte de spectacole menite să vadă lumina scenei în țară, dar și în străinătate, cu sprijinul financiar și organizatoric nemijlocit oferit de Ministerul Afacerilor Externe. Au cunoscut deja bucuria impactului cu publicul spectacolele cu ***Lecția*** de **Eugen Ionesco,** ***Tatăl*** de **A. Strindberg**, și ***Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de **I. L. Caragiale**, urmând ca în scurt timp să vadă luminile rampei reprezentațiile cu ***Pescărușul*** de **A. P. Cehov,** și ***Domnișoara Julia*** de **A. Strindberg.** Cel mai ambițios proiect a fost, însă, acela cu ***Primul om*** după romanul cu același titlu, de **Albert Camus**, în adaptarea și regia **Cătălinei Buzoianu**, care, după repetiția generală de la Bușteni, a cunoscut deja marile emoții și satisfacții ale avanpremierei de la Lourmarin (două reprezentații) și ale **premierei mondiale** de la Paris, din 6 septembrie a. c.

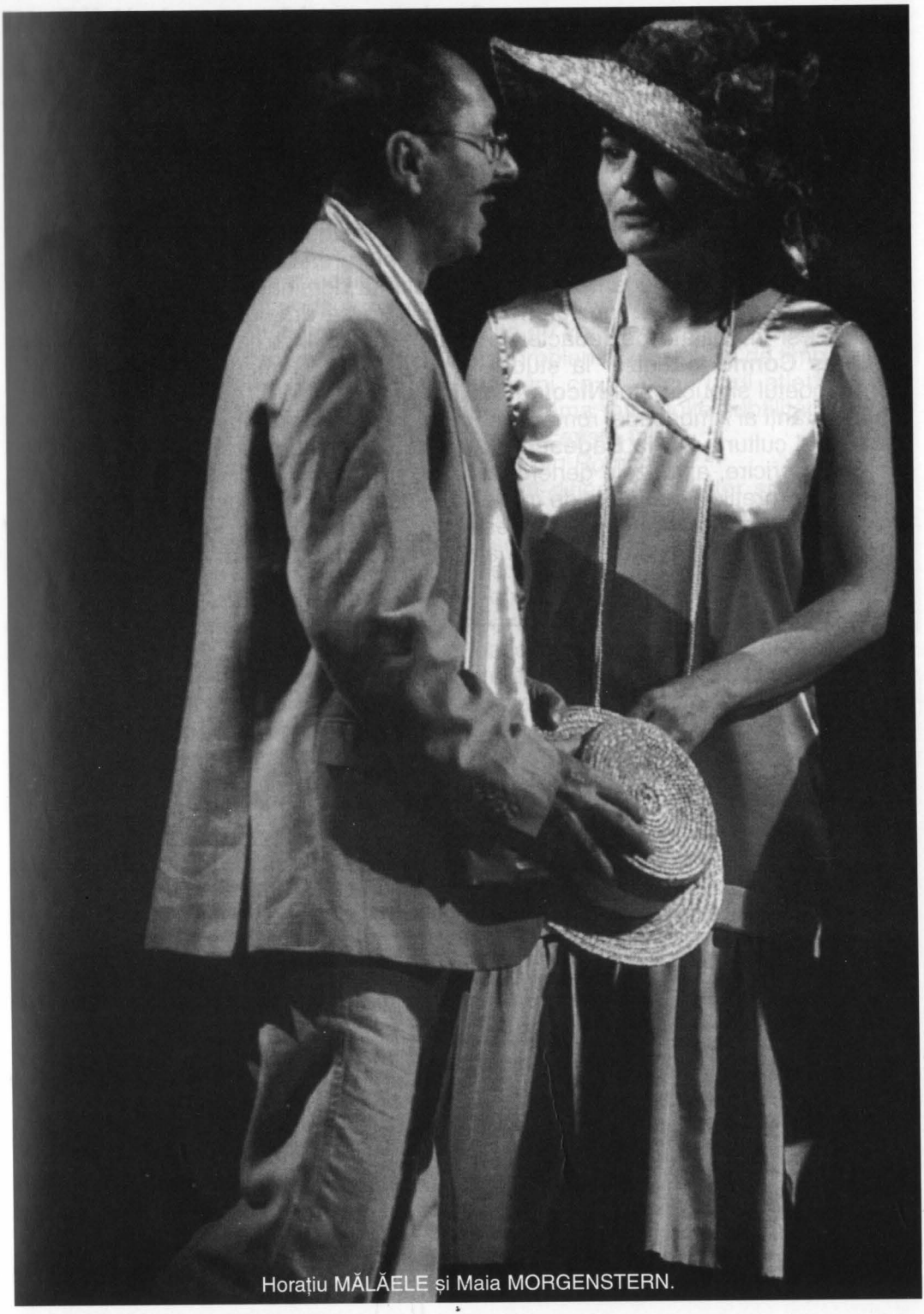
Spectacolul reunește unele pasaje autobiografice din roman cu fragmente din *Mitul lui Sisif, Vara, Omul revoltat, Fața și reversul* ori cu însemnări inedite, pe care le-a pus la dispoziție chiar doamna **Catherine Camus**, fiica scriitorului, aceea care avea să și supervizeze scenariul acceptat totodată de Editura Gallimard. Gândit într-o formulă cinematografică, cu permanenta împletire dintre acțiunile reale și reflecțiile marelui scriitor, ori dintre prezent și trecut, dar și cu imagini filmate, vizând fie atmosfera din Alger sau din Sudul Franței, fie „supliciul" lui Sisif, pe care, însă, în viziunea lui Camus „ni-l putem imagina fericit", spectacolul oferă nu puține momente de *glissando* între asprime și



Maia MORGENSTERN și Mircea RUSU.

tandrețe, lirism, umor și dramatism, pe genericul căruia pot fi remarcate evoluțiile excelenților actori **Maia Morgenstern** *(mama),* **Mircea Rusu** *(Camus),* **Horațiu Mălăele** *(în zece personaje!),* interpreții francezi **Tania Sourseva** *(bunica)* și **Hansen Jacques**, născut în Alger *(autorul),* cărora li se adaugă cu tinerețea lor și cu manifestă dorință de afirmare **Filip Ristovski** *(unchiul Ernest),* **Monica Târnăcop** *(tânărul Jacques)* și **Oana Dicu** *(Henri).* Decorul limitativ, dar foarte sugestiv, realizat de **Lia Perjovschi**, în care concretețea unor obiecte (vezi căruța cu care este transportată mama la doctor) se îmbină cu transparența benzilor de celuloid, ca emblemă a „filmului" amintirilor acestui poem consacrat triumfului memoriei afective asupra aceleia riguros cronologice, costumele expresive, de un pitoresc bine controlat, concepute de **Imelda Manu,** muzica, și ea creatoare de atmosferă, realizată de **Tom Brânduș**, luminile lui **George Jipa** și mișcarea scenică datorată **Mălinei Andrei**, adeseori exuberantă, mai ales când este vorba de plăcerea membrilor „familiei" de a face teatru sau de a savura filmul mut, reprezintă „ambianța" acestui spectacol dedicat memoriei scriitorului care, la numai 47 de ani, murea într-un accident de automobil, având asupra domniei-sale manuscrisul neterminat al romanului *Primul om.*

După un drum cu un Boeing 737 pe ruta București–Paris și apoi cu trenul la Marsilia, unde am fost întâmpinați de doamna **Catherine Kiss**, președinta Asociației „Mnémosyne" (al cărei președinte de onoare este **Cătălina Buzoianu),** implicată ca un prețios colaborator al acestui turneu, apoi călătorind sub soarele inconfundabil din Provence spre Lourmarin, aflat la doar 50 de kilometri de Avignon, am ajuns în pitorescul oraș, unde marea și minunata surpriză s-a numit castelul din secolul XIV, ce domină prin superba lui siluetă întreaga așezare străjuită de chiparoși și platani, dar și de aureola numelui lui Albert Camus, înmormântat în cimitirul vizitat de noi chiar din prima zi. Aici, la castelul în piatră cafenie, ce găzduiește numeroase concerte, recitaluri, spectacole de diferite genuri, artiștii români au aflat cu bucurie nu numai că spectacolul se va desfășura pe esplanada terasei principale, cu decorul montat astfel încât să integreze o aripă a respectabilului edificiu, dar și că vor locui în camerele-muzeu, care după orele zece ale dimineții, erau vizitate de numeroși turiști francezi și străini. Faptul a creat o mică și amuzantă întâmplare, când, într-o dimineață, câțiva vizitatori l-au confundat pe Mircea Rusu, ascuns până la piept după un paravan, cu tabloul unui personaj de demult, dar i-a produs frisoane lui Horațiu Mălăele, la gândul că noaptea va fi vizitat de fantomele unor vechi locuitori ai castelului. Cel mai emoționant moment dinaintea reprezentațiilor a fost vizita doamnei **Catherine Camus**, care ne-a impresionat pe toți prin distincția, modestia și prietenia ei necontrafăcută, dar și prin cuvintele de apreciere care au răsplătit și ele efortul realizatorilor spectacolului. Emoționată până la lacrimi de evocările în care și-a regăsit propriile amintiri și personaje dragi din viața sa, de performanțele interpretative ale actorilor români și francezi, în frunte cu **Maia Morgenstern**, dar și de ingenuitatea și exuberanța tinerei **Monica Târnăcop**, doamna **Catherine Camus** a spus că reprezentațiile au însemnat „un eveniment memorabil pentru Lourmarin, pentru prestigiul teatrului românesc în Franța și pentru omagierea de către români a operei tatălui domniei-sale". Cuvinte de călduroasă apreciere la adresa spectacolului au avut și actorul italian **Marco Andriolo** sau doamna **Jeanette Mead**, președinta Fundației „Robert Laurent-Vibert", după cele câteva minute de aplauze ale unui numeros public, în timp ce domnul **Andonis**



Horațiu MĂLĂELE și Maia MORGENSTERN.

Vouyoucas, directorul Teatrului „Gyptis" din Marsilia, și actrița **Françoise Chatot** au apreciat la superlativ evoluția unor interpreți ca **Maia Morgenstern** („o actriță care ar putea străluci pe scena oricărui teatru din lume"), **Mircea Rusu** și **Horațiu Mălăele** („surprinzător prin histrionism și prin treceri fulgerătoare de la un personaj la altul").

La mai puțin de 24 de ore de la cea de-a doua reprezentație din Lourmarin, a venit momentul așteptat cu uriașă nerăbdare de regizoare, de interpreți, dar și de unii oameni de teatru români aflați în Capitala Franței : premiera mondială de la Teatrul „Ranelagh" din Paris. O dificultate legată de repoziționarea și redimensionarea decorului, la care s-a adăugat și timpul prea scurt pentru o repetiție pe scena teatrului cu o elegantă și intimă ambianță dominată de lambriuri – dar și prezența la spectacol a unor oameni de cultură ca dramaturgul **Matei Vișniec**, sosit aici și în calitate de redactor la Radio France International, **Dan Hăulică, Jacques Connort**, regizor la studioul de teatru al Comediei Franceze, **Paula Bentz**, poetul și publicistul **Nicolae Prelipceanu,** regizorul **Alexandru Colpacci,** reprezentanți ai Ambasadei române la Paris, în frunte cu ambasadorul **Sabin Pop** și atașatul cultural **Horia Bădescu –** au făcut ca emoțiile premierei să fie și mai mari. Din fericire, aplauzele generoase ale sălii, punctate ici și acolo de ovații la adresa interpreților, ne-au dat de înțeles că spectacolul trecuse cu bine acest prim și poate cel mai important examen peste hotare. Prim examen și pentru ... ***Primul om,*** dar și pentru proiectele teatrale ale Catedrei UNESCO din cadrul Institutului Internațional de teatru.

Yuri KORDONSKI

Caragiale în viziunea unui regizor străin

Unul dintre cele mai îndrăznețe proiecte, din vara aceasta, a catedrei ITI–UNESCO, desfășurate la Sinaia, a fost montarea unui spectacol după un dramaturg român (și nu unul oarecare, ci chiar Caragiale), de către un regizor străin. Cum percep cei din afară dramaturgia românească, care sunt criteriile de evaluare a operei, ce dificultăți întâmpină? – întrebări ce i-au făcut pe organizatori să experimenteze și un astfel de proiect. Cel care a acceptat propunerea de a monta *„Conul Leonida față cu reacțiunea"* de I.L. Caragiale a fost regizorul rus Y. Kordonski.

Corina Herghelegiu: *Pentru un regizor străin să monteze Caragiale nu este deloc ușor. Cum v-ați hotărât să acceptați „provocarea"catedrei ITI – UNESCO?*

Yuri Kordonski: Nu am cunoscut această piesă până nu ne-am înțeles să vin s-o montez. Pentru mine însă, punctul atractiv, argumentul principal, «momeala», ca să zic așa, a fost că voi lucra din nou cu Mariana si cu Victor, fericita osazie de care nu se pot bucura mulți regizori. De aceea am zis «da», chiar fară sa cunosc piesa. Am zis: Mariana – Victor, da! Apoi am citit piesa, mai întâi in franceză, după in engleză și la sfârșit in română. Abia atunci am sesizat problema in toata amploarea ei. Ca piesă este tipic românească.

C.H. *V-a fost greu să înțelegeți piesa?*

Y.K. N-aș zice că mi-a fost greu, totuși, nu înțeleg unele jocuri de cuvinte, dar ca operă literară este transparentă și nesofisticată. Eu cred că această piesă nu dezbate numai probleme strict naționale. Da – este scrisă în România acum un secol, într-o situație istorică concretă; da – are o limbă foarte consistentă (chiar și cunoștințele mele modeste de limbă română îmi permit să simt o limbă tăioasă, dură și complicată). Dar piesa în sine este pe înțelesul tuturor, o istorie despre doi oameni singuri, care nu au nimic în viață decât vise și trăiesc cu iluzia că odată se va întâmpla, și cu ei ceva frumos, dar viața trece și nimic nu se întâmplă... și toate zilele seamănă una cu alta, și nu au copii, și nu sunt o familie, și nu au pe nimeni. Și pentru ei, această întâmplare în noapte este zguduitoare: este și șoc, și oroare, și fericire.

C.H. *Cu ce greutăți v-ați confruntat în timpul montării?*

Y.K. Desigur, greutăți lingvistice, de multe ori îmi era greu să înțeleg care era mesajul ascuns al unei fraze sau alteia. O altă problemă a fost lipsa de timp, pentru că, practic, totul s-a realizat în două săptămâni ca „sprintul unui atlet". În alte condiții, se putea aprofunda mesajul piesei, exprima mai multe subtilități... Și ca întotdeauna, cel mai greu e lucrul cu actorii de această talie...

C.H. *E greu sau ușor să lucrezi cu actorii din România?*

Y.K. E și greu și ușor. Actorii români sunt difieriți. Cu Victor și Mariana ne unește o prietenie de mai mulți ani, de aceea nu am întâmpinat dificultăți, eu am încredere în ei și ei în mine. Cu Mariana, acesta este al patrulea spectacol, cu Victor al treilea. Pe deoparte, este foarte ușor pentru că, fiind niște actori foarte talentați, ei îmbogățesc schema pe care le-o propun cu o mulțime impresionantă de detalii, amănunte din viață. Pe de altă parte, este greu, pentru că, lucrând cu actori foarte buni, nu poți să le propui să joace orice, trebuie să fii mereu gata să faci față talentului și nivelului lor de cultură, în fiecare zi, în fiecare clipă a repetițiilor. Acești actori trebuie să joace piese bune, și în aceasta constă lucrul meu – să le propun actorilor piese bune. Ceea ce nu e un lucru ușor.

C.H. *Ce sentiment ați încercat după terminarea spectacolului?*

Y.K. În primul rând, nu am senzația că am terminat lucrul asupra spectacolului, mai degrabă a rămas ca un început de repetiție sau ca o lecție deschisă. Evit de fiecare dată să declar că am terminat montarea unui spectacol. Acesta este lucrul cel mai distructiv atât la actori cât și la regizori – senzația de demonstrare, prezentare – munca noastră s-a terminat, acesta este rezultatul final ! Actorul trebuie să apară în fața publicului cu senzația că lucrul continuă, iar prezentarea spectacolului nu este decât o nouă probă, încă o încercare, o nouă ipostază a piesei, încă o repetiție, numai că în alte circumstanțe: – am deschis ușile și am invitat prietenii. Pentru că, de fapt, magia nu e în sală, ci în scenă și în mesajul piesei. Dacă păstrăm această atmosferă de continuare a repetiției, atunci nu ajungi la senzația de lucru finit. Eu nu am senzația că lucrul s-a terminat...

C.H. *Ce urmează după Caragiale?*

Y.K. Am un proiect care se lansează în august la Universitatea din SUA, unde sunt profesor. Voi monta piesa lui Thornton Wilder *Un lung prânz de Crăciun.* Este o piesă într-un act, o poveste impresionantă, romantică, frumoasă, poetică și foarte interesantă pentru tinerii actori cu care voi lucra.

C.H. *Și în România?*

Y.K. Încă nu știu. Sunt idei, propuneri, tratative, dar e prematur să vorbim despre aceasta acum.

C.H. *Vă mulțumesc și vă doresc succes!*

Doina MODOLA

Zile și nopți de teatru european la Brăila

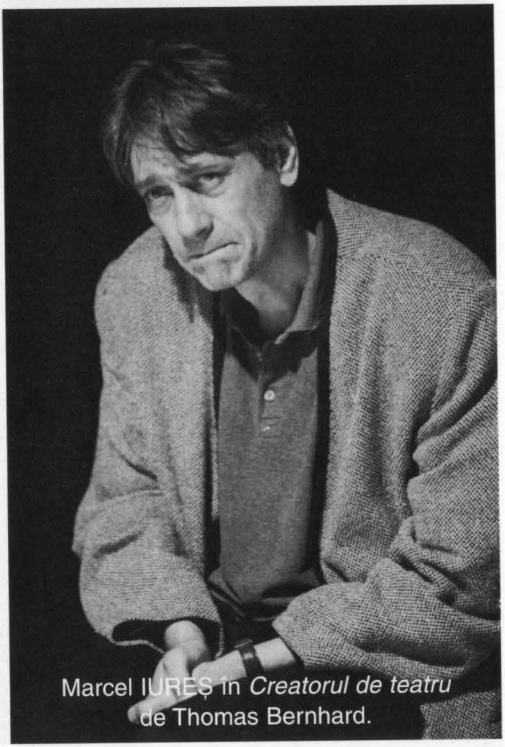
Proiectat ca o amplă manifestare bienală, menită să impună identitatea culturală a locului și, totodată, deschiderea sa continentală, Festivalul Internațional *Zile și Nopți de Teatru European la Brăila,* aflat la prima sa ediție (25 septembrie – 4 octombrie 2004) a reunit treizeci și două de trupe din șapte țări (România, Republica Moldova, Franța, Grecia, Turcia, Austria, Bulgaria), găzduind 486 de actori, și a avut un program foarte dens, desfășurat pe mai multe planuri, sub semnul aniversărilor, memoriei, afirmării conștiinței culturale. Răspunzând, parcă, unei nostalgii centenare, ce evoca măreția de port cosmopolit a orașului dunărean, când cheiurile, forfotind de oameni, gemeau de grâne pregătite să meargă în toate colțurile lumii, iar vasele aduceau de pretutindeni puhoi de mărfuri exotice, revărsând pe străzi, viețuitori din neamuri de departe, orașul a izbucnit mândru din străfundurile sale multietnice, etalându-și resursele creatoare, omagiindu-și marile valori ale trecutului și ale prezentului, dezvăluindu-și capacitățile vitale în contemporaneitate. A demonstrat dare de mână, entuziasm, un farmec aparte. Urmărind să reinstaureze bucuria și fastul sărbătorii, a chemat la teatru cele mai felurite categorii de public, desfășurându-se nu numai în cele patru săli special amenajate (Sala Mare a Teatrului Maria Filotti și Sala Studio – una dintre cele mai dotate scenotehnic din România –, Sala „Darclée", aflată în centrul nou, civic, unde sunt programate cu predilecție spectacolele dedicate tinerilor, Clubul Festivalului, găzduit de Hotelul Traian, pentru nocturne), ci și în felurite locuri ale orașului, precum acel cuceritor spectacol *Brăila – oraș multietnic,* susținut financiar de Centrul de Creație Brăila, realizat pe esplanada de lângă celebra fântână centrală, într-o însorită după-amiază de duminică, când lumea ieșise la promenadă. Ansamblurile comunităților etnice din Brăila: românească, grecească, evreiască, turcească, bulgărească (lipsind doar lipovenii, din motive obiective) au prezentat, sub conducerea regizoarei Anca Cismaru de la Teatrul „Maria Filotti", creații populare specifice, dansuri și cântece vechi, conservate cu pietate și executate cu dăruire.

Festivalul, organizat și finanțat de Teatrul „Maria Filotti", împreună cu Ministerul Culturii și Cultelor, UNITER, Institutul Cultural Român, Consiliul Județean Brăila, Consiliul Local Municipal și Primăria Brăila, a beneficiat, prin eforturile deosebite ale directorului general al teatrului, Veronica Dobrin, de sponsorizări din partea BRD, BCR, UniCredit Romania, totalizând un buget de aproximativ 1,7 miliarde. Partenerii media i-au asigurat o intensă mediatizare, dirijată cu competență de directoarea Festivalului, criticul Doina Papp. Meritele desfășurării în foarte bune condiții a manifestării le-au revenit de altfel Doinei Papp, coordonator și totodată selecționer

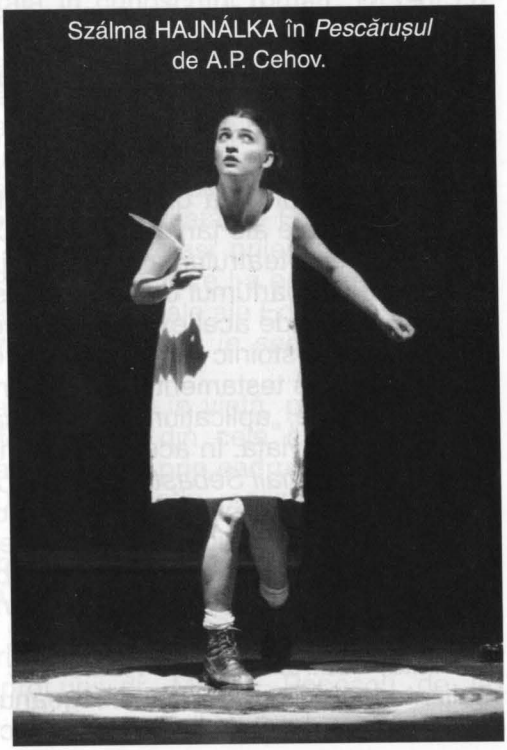
al spectacolelor, și Veronicăi Dobrin, care a izbutit să articuleze toate capitolele organizatorice cu o echipă foarte restrânsă (Camelia Hâncu – secretar literar, Rodica Antonescu – relații cu publicul și presa, Badiu Toca Mureșan – șef regizor tehnic, Dorina Rus – contabilitate, Viorel Urse – administrație) și cu actori desemnați să se ocupe personal de trupe și de invitații străini. Împreună au biruit cu succes nenumăratele solicitări ale unei manifestări de anvergură, unde teatrul s-a convertit în element iradiant, de multiplă activare culturală.

Președinte de onoare al Festivalului a fost Cătălina Buzoianu, brăileancă de faimă universală, creatoare a acelor spectacole de neuitat, adevărate poeme ale locurilor, *Chira Chiralina* și *Mediterana* după Panait Istrati și a itinerantului *Odiseea 2001,* care au propulsat Teatrul „Maria Filotti" pe coordonate europene, dându-i un decisiv impuls de renaștere și emulație artistică.

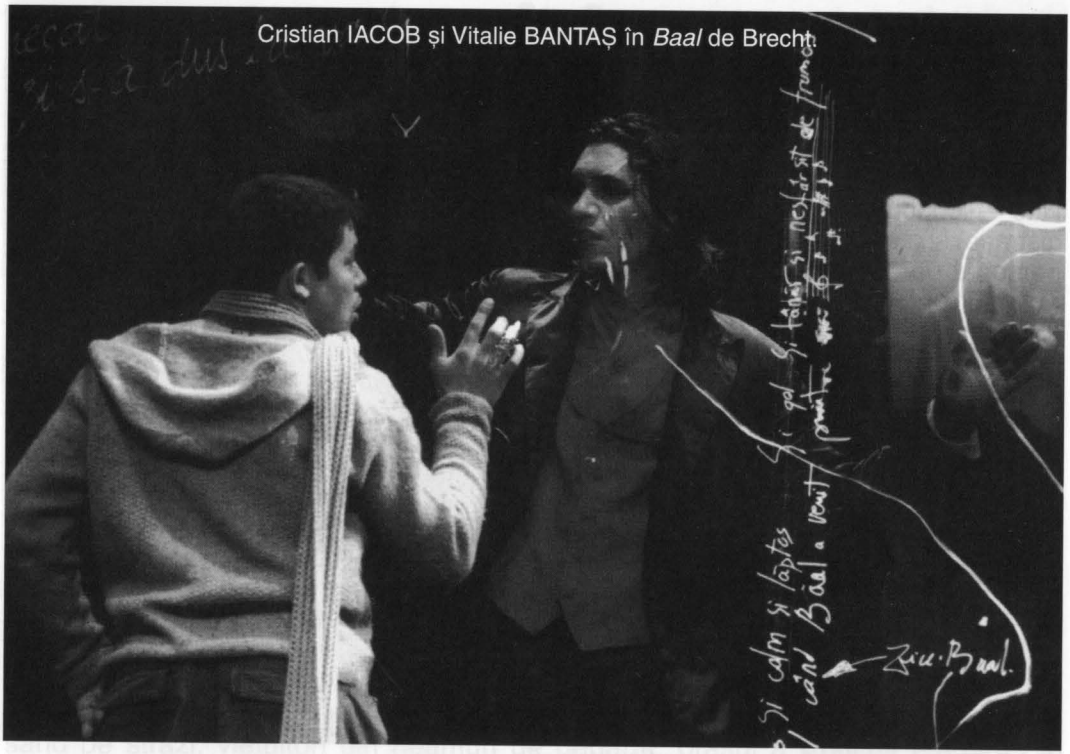
Cu prilejul Festivalului, n-a fost vorba doar de o relansare artistică a spectacolului de teatru, ci și de una financiară, vizând rentabilizarea lui, publicul plătitor umplând sălile de spectacol cu un vizibil entuziasm (costul biletelor fiind între 100.000 și 200.000 lei). Primarul însuși a dat tonul, interzicând să se dea invitații oficialităților și cumpărând el însuși bilete în valoare de 8.000.000 de lei. Invitațiile s-au dat doar unor sponsori, și în acest caz, fiind vorba mai degrabă de sporadice gesturi de curtoazie decât de încărcarea cu gratuități a bugetului festivalului. Prin înțelegere, teatrele participante au fost plătite de Festival (găzduire, transport), dar au renunțat la plata spectacolelor, pretinzând numai onorarii pentru colaboratori, când actorii erau pe contract sau pensionari. Companiile private (Teatrul „Luni", Clubul „La Scena", Persona & Studioul Toaca, Compania Nucatine) și tinerii participanți independenți, actori veniți pe cont propriu, cu recitaluri, cum au fost Irina Sârbu și Andrei Tudor (care au susținut un recital de jazz) au acceptat o plată rezonabilă.



Marcel IUREȘ în *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard.



Szálma HAJNÁLKA în *Pescărușul* de A.P. Cehov.



Cristian IACOB și Vitalie BANTAȘ în *Baal* de Brecht

Festivalul a fost cadru pentru o suită de aniversări, între care, 155 de ani de la înființarea Teatrului „Maria Filotti", căreia i-a fost dedicat Simpozionul *Din istoricul Teatrului „Maria Filotti"*, realizat cu participarea Muzeului Teatrului Național „I.L. Caragiale", Arhivei Naționale de Filme și Arhivelor Statului, filiala Brăila. Au fost evocate nu numai momente ale existenței prestigioasei instituții, ci și figura marii actrițe și profesoare Maria Filotti, născută în comuna Batogu, județul Brăila (1883), care, plecată din urbea brăileană, avea să devină una dintre cele mai valoroase artiste ale țării în veacul al XX-lea.

În foaierul teatrului, a fost organizată o expoziție de costume vechi, care au adus ceva din parfumul de epocă, păstrat, de altfel, în întreg Palatul Rally, sediul teatrului, donat de acel exemplar Mecena, Dumitru Ionescu (1846–1919), devotat om politic și destoinic om de afaceri, care a lăsat orașului proprietăți importante, printr-un faimos testament, o dată cu misiunea iubirii de dreptate și adevăr și, mai presus de toate, „aplicațiunea la muncă neîntreruptă și cinstită", căreia s-a dedicat el însuși toată viața. În aceeași dimensiune a omagierii trecutului, s-a încadrat și Simpozionul *Mihail Sebastian – 60 de ani de la premiera piesei* Steaua fără nume, în cadrul căruia au vorbit Cătălina Buzoianu și Alexa Visarion, care au montat, fiecare, piesa, subliniind semnificațiile cu totul insolite regizoral și semantic, din perspectiva unor volume restituite abia după 1990 circuitului cultural: *Jurnalul* scriitorului și eseul *De două mii de ani*. În cuprinsul aceleiași manifestări, au fost lansate CD-uri editate de Casa Radio, cu piesele *Steaua fără nume* și *Ultima oră*. Totodată, Teatrul Național Radiofonic a prezentat *„Jurnal" de Mihail Sebastian,* realizat de regizorul Mihai Lungeanu, iar conf.univ.dr. Mihaela Dumitru, de la Universitatea din Galați, a lansat cu acest prilej o monografie dedicată scriitorului,

Dorina LAZĂR, Emilia DOBRIN și Coca BLOOS în *Șefele* de Werner Schwab.

care, așa cum se știe, a evocat Brăila natală în cunoscutul roman, *Orașul cu salcâmi.*

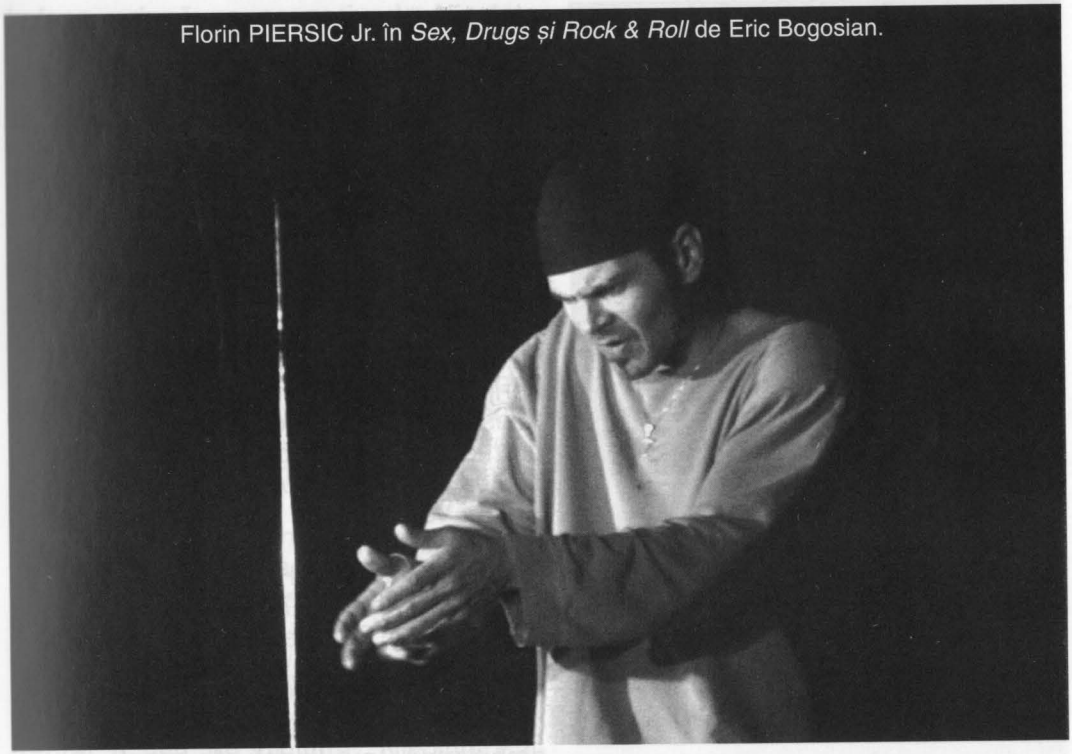
Tot în cadrul Festivalului, s-a desfășurat Simpozionul *Panait Istrati – 120 de ani de la naștere,* avându-i ca invitați pe Cătălina Buzoianu și Ion Ungureanu și ca moderator pe Zamfir Bălan. În cuprinsul acelorași evenimente de evocare a unor mari personalități brăilene, criticul Florica Ichim a lansat volumul *Irina Răchițeanu-Șirianu*, scris de Constantin Paraschivescu, a cincisprezecea apariție a prestigioasei colecții „Galeria Teatrului Românesc", editată de Fundația „Camil Petrescu", ca supliment al revistei *Teatrul Azi.* Cu același prilej, domnia sa a prezentat și volumul *Note zilnice* de Camil Petrescu, pe care l-a editat și prefațat. Daniel Cristea Enache a prezentat ultimele apariții editoriale ale Editurii Institutului Cultural Român, între care o *Istorie a teatrului românesc în secolul al XX*-lea, semnată de regretata Ileana Berlogea.

Au fost onorați prin momente omagiale și artiștii în viață, precum Dragoș Buhagiar, care a vernisat o expoziție a fotografiilor din cele mai importante scenografii realizate, fiind prezent în Festival și scenic, prin cadrul scenografic al spectacolului *Baal* de B. Brecht, în regia lui Dragoș Galgoțiu, realizat la Teatrul Mic București.

S-au organizat colocvii și reuniuni de breaslă, precum *Întâlnirea cu regizorii* Alexandre Tournier, Emmanuel Ray (Franța), Michalis Karahalios (Grecia), Alice Barb și Radu Nichifor; conferințe: *Maeștrii scenei europene,* în care criticul Ion Parhon a prezentat spectacole ale unor mari regizori, însoțite de proiecții video; și *Orele teatrului european*, susținută de prof.univ.dr. Marian Popescu de la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu.

Scenă din *Fetele grase câștigă întotdeauna* de Madeleine George.

După deschiderea oficială a festivalului, la care au cuvântat directorul general al teatrului, Veronica Dobrin, primarul orașului, Constantin Sever Cibu, Cătălina Buzoianu, întâmpinată cu ovații de public (al cărei spectacol *Marlene* n-a putut să participe, din păcate, din cauza accidentării protagonistei, Emilia Popescu) și Doina Papp, directorul Festivalului, secțiunea spectacole a debutat cu producția Teatrului Bulandra (așezământ ce aparține Uniunii Teatrelor Europene), *Căsătoria* de Gogol, care a umplut peste măsură sala mare a teatrului. În direcția de scenă a lui Yuri Kordonski, regizor rus stabilit în SUA, elev al lui Lev Dodin (al cărui teatru, din Sankt Petersburg, aparține aceleiași renumite Uniuni); spectacolul a fost slujit de mari actori ca Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Irina Petrescu și mai tinerii Cornel Scripcaru, Răzvan Vasilescu, Andreea Bibiri etc.. Spectacolele mari, menite, în concepția organizatorilor, să învioreze atracția pentru teatru și să alimenteze fascinația pentru marile vedete, au constituit repere valorice, confirmate în ultimii doi ani, prin succesul de critică și public. În această categorie se încadrează și apreciata montare de la Teatrul Act din București, *Șefele,* piesă a austriacului Werner Schwab, în regia tânărului Sorin Militaru (brăilean și el la origine), scenografia Alinei Herescu și muzica Adei Milea, spectacol care a prilejuit recitaluri de excepție actrițelor Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin, în rolurile a trei femei marginale, cu o viață interioară de care nimeni nu are nevoie. (Tot tânărului regizor i se datorează prezența în festival a unei montări a piesei *Pescărușul* de A.P. Cehov – realizată cu o trupă foarte tânără, la Teatrul „Tómcsa Sandor" din Odorheiu-Secuiesc, scenografia: Lorincz Melinda, coregrafia: Lorincz Jozsef –, concepută ca spectacol de atmosferă și puternică ciocnire a

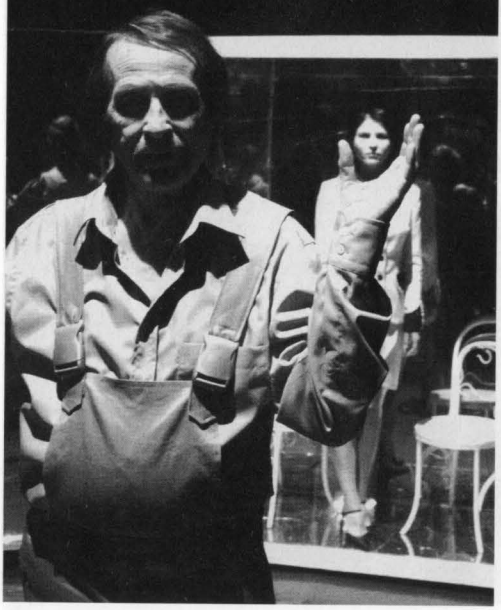


Florin PIERSIC Jr. în *Sex, Drugs și Rock & Roll* de Eric Bogosian.

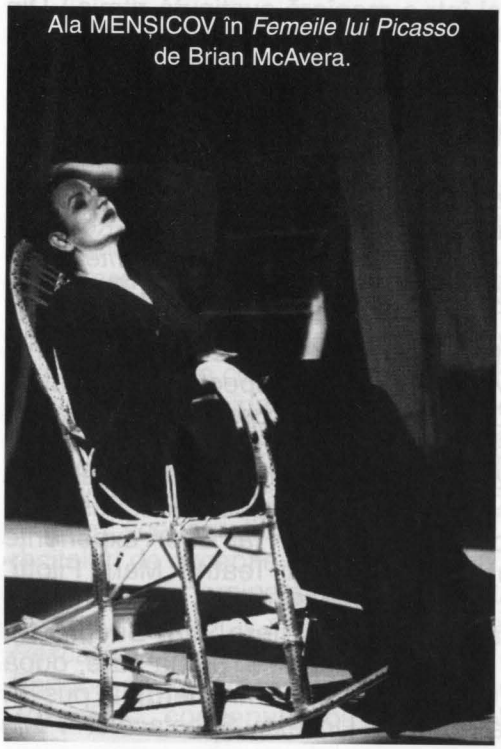
personajelor, cu accent pe demitizarea lor și într-o manieră susținută ritmic.) Din categoria spectacolelor-reper face parte și *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, în regia lui Alexandru Dabija și scenografia Irinei Solomon (la Teatrul ACT), în care au evoluat, într-o formă de excepție, Marcel Iureș și Valeria Seciu, însoțiți de Constantin Drăgănescu și mai tinerii și talentații Afrodita Androne și Vitalie Bantaș.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu a prezentat *Gândacii,* în direcția de scenă a lui Tompa Gabor (scenografia: Carmencita Brojboiu, coregrafia: Arpad Konczei, muzica: Iosif Herțea), iar Teatrul „Nottara" din București, *Înșir'te mărgărite!...* de Victor Eftimiu, în insolita viziune a lui Alexandru Dabija (decor: Sică Rusescu, costume: Anca Marcu).

În Festival au fost bine reprezentați creatorii tineri, precum Compania Passe-Partout București, care a prezentat *Made-n Romania,* spectacol semnat de apreciatul Dan Puric. Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București a participat cu *Legenda ultimului împărat* de Valentin Nicolau, în regia lui Alice Barb. Florin Piersic Jr. a prezentat recitalul *Droguri, Sex și Rock & Roll* de Eric Bogosian, un spectacol mult itinerat și comentat, care îi prilejuiește o sumedenie de ipostazieri. Festivalul a acordat o însemnătate specială tinerilor regizori, autori ai unor experiențe incitante, ca unui fenomen definitoriu pentru ultimele stagiuni. Teatrul „Maria Filotti" a prezentat *Plaja* de dramaturgul danez Peter Asmussen, în traducerea lui Carmen Vioreanu (cadru didactic la Facultatea de Litere din București), preocupată de transpunerea în românește a literaturii nordice, prima care, după dispariția profesorului Valeriu Munteanu (traducătorul lui Strindberg) a pus în circulație un volum de teatru suedez la Editura Unitext. Spectacolul *Plaja*



Bujor MACRIN în *Lady Di* de Tomislav Zajec.



Ala MENȘICOV în *Femeile lui Picasso* de Brian McAvera.

(selecționat și în Festivalul Național), realizat de Radu Afrim în colaborare cu Alina Herescu (scenografia), Marius Manole (mișcarea scenică), Ada Milea (liedul *Sunt deprimat*), pune în discuție disoluția cuplului în lumea contemporană, singurătatea și aspectul bufon al vieții indivizilor, incapabili să se autodepășească. El prezintă un Afrim diferit, aflat într-o nouă etapă a creației sale, interesat de valorificarea unei teatralități în care vizualul șocant și mișcarea coregrafică se sprijină pe inefabilul interpretării actoricești și adevărul de viață al situațiilor dramatice. E un progres față de montarea *De ce fierbe copilul în mămăligă,* după Aglaja Veterany, de la Teatrul Odeon din București, realizat cu aceeași echipă (scenografia: Alina Herescu, songuri: Ada Milea) și față de *Kinky Zone*, realizat la Teatrul Luni, București.

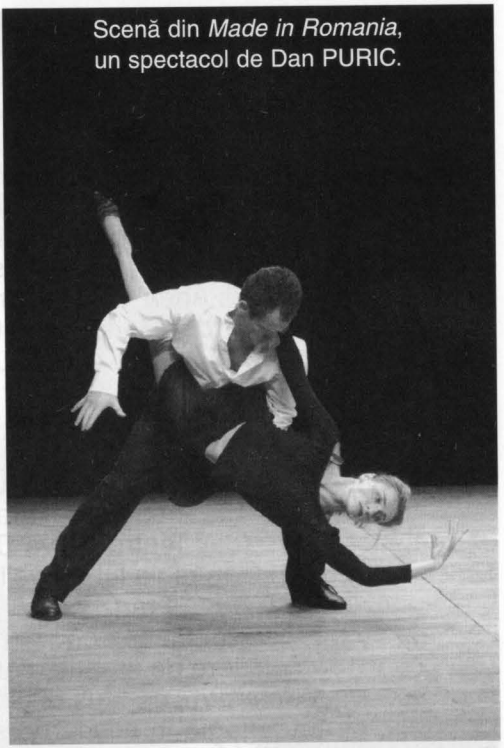
Tot la Teatrul „Maria Filotti", tânărul Radu Apostol a pus în scenă *Woyzeck* de Georg Büchner, într-o viziune foarte ambițioasă, nu lipsită de unele încărcături, mai ales la nivelul decorului și al costumelor (scenografia: Alina Herescu), asigurându-și însă succesul la publicul tânăr, prin secvențe vizuale, proiecții și efecte sonore, proprii megaspectacolelor muzicale. Același regizor și la același teatru a semnat spectacolul *Drept ca o linie,* pe un text de Luis Alfaro (scenografia: Alina Herescu; coregrafia: Laurenția Barbu; sound-design: Vivian Papadatu; grafică: Vasilică Ionescu; montaj video și foto: Lucian Năstase și Radu Grigore) îl prezintă în aceeași încercare de resintetizare a unor mijloace spectaculare eterogene și a unei expresivități corporale sporite. Teatrul „Maria Filotti" a mai fost prezent prin spectacolele: *Un scriitor ratat*, după Daniil Harms, în regia lui Ciprian Nicolăiasă, și prin mai puțin izbutitul *Lady Di* de Tomislav Zajek, în regia lui Dan Tudor. Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești a adus în Festival *Un simplu joc fără urmări* de Jean Dell și Gerald Sibleyras, în regia Adei Lupu, iar Teatrul „Fani Tardini" din Galați, *A șaptea*

kafana, după un scenariu de Nicoleta Esinencu, Dumitru Crudu, Mihai Fusu, în regia lui Alexandru Berceanu, scenografia Inei Izbășescu și coregrafia lui Marius Manole. Spectacolul gălățean abordează o tematică actuală, referitoare la prostituția practicată de tinerele din Est în Occident.

În cadrul spectacolelor experimentale, au fost prezentate, la Clubul Festivalului, *Fetele grase cîștigă întotdeauna* de Madeleine George, în regia tinerei brăilence Iulia Stănescu (Persona & Studioul Toaca, București), spectacolul-coupé al Teatrului „Luni" din București, *Oase pentru Otto*, în regia Liei Bugnar, și *Aici nu se simte* în regia lui Alexandru Dabija, precum și *Impro-Show* de Keith Johnstone (Clubul „La Scena", București), în regia lui Vlad Massaci. Macedoneanul Filip Ristovski a evoluat în *Nijinski* (după *Caietele lui Vațlav Nijinski*), un spectacol de teatru-dans de Ema Nicola (care semnează și adaptarea textului) și Mălina Andrei (Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu" Sound & Projects, București), spectacolul *Bigudiuri* pe un text de Cornel Mimi Brănescu (un tânăr actor, ce tinde să devină un dramaturg promițător) în regia lui Radu Nichifor, a fost prezentat de Teatrul „Nottara" și Compania Nucatine, București.

Teatrul „Eugène Ionesco" din Chișinău (Republica Moldova) a prezentat *Femeile lui Picasso,* o monodramă de Brian McAvera, care dezvăluie viața interioară a ultimei soții a pictorului. În regia lui Vitalie Drucec și scenografia Tatianei Popescu, evoluează cu o remarcabilă forță dramatică, simț al nuanței și ambiguitate, actrița Ala Mențicov.

Franța a fost prezentă prin: Théâtre en Pieces din Chartres, cu spectacolul *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, în care au jucat compatrioții noștri, Paul Chiribuță și Ana Ciontea (care conduc o Academie de Teatru la Limoges). Piesa – care nu s-a mai jucat pe scenele românești încă dinainte de al II-lea război



Scenă din *Made in Romania*, un spectacol de Dan PURIC.

George IVAȘCU și Claudiu BLEONȚ în *Legenda ultimului împărat* de Valentin Nicolau.

mondial – interpretată în Catedrala din Chartres, a fost transpusă în Studioul Teatrului „Maria Filotti", folosindu-se toate spațiile, scările, foaierul, prezentând o trupă de actori devotați și talentați. S-a inițiat o colaborare (actoricească și tehnică) între cele două instituții, Teatrul „Maria Filotti" asociindu-se, cu acest prilej, proiectului înaintat de trupa franceză la Uniunea Europeană, prin care se preconizează un pelerinaj, în perioada 2005–2006, care ar porni, cu acest spectacol, din Brăila spre București și alte orașe ale României, traversând apoi Europa, până la Santiago de Compostella, în nordul Spaniei.

Compania „Cafarnaüm" din Besançon, Franța, cu piesa *La Patiente* de compatrioata noastră Anca Visdei, în regia lui Tonio di Carlo, a adus o poveste de dragoste interpretată de Manuelle Lotz și Alexandre Tournier. Autoare de succes în Franța, Anca Visdei e puțin cunoscută în România (doar printr-un turneu la Iași și prin spectacolele radio).

La Brăila a mai fost prezentă și o trupă din Grecia, a Teatrului Irida din Corint, cu piesa *Lacomul* de Dimitris Psathas în regia lui Mihalis Karahalios. (Participarea spectacolului a fost finanțată de gruparea etnică grecească din Brăila.)

Antalya State Theatre, din Ankara (Turcia), a venit cu spectacolul *Topor party* de Mehmet Uiusoy, iar Teatrul Sava Dobroplodnîi din Silistra, Bulgaria, cu piesa *Ursul* de A.P. Cehov în regia lui Perveli Nicolov-Vili. Teatrul Pygmalion din Viena, a prezentat *Amerika* după Franz Kafka, în versiunea scenică, regia și scenografia lui Tino Geirun, regizor vienez originar din Brăila.

Cele două ateliere de creație, care au funcționat în cadrul Festivalului, *Gest și expresivitate în teatru,* condus de cunoscutul coregraf Florin Fieroiu (care face și muncă de pedagogie în mișcarea scenică, cu o excepțională competență) și *De la teatru la operă,* condus de Eli Malka, director al Uniunii Teatrelor Europene, au avut finalitatea de a provoca generația tânără la exerciții de continuă performanță.

Atelierul de regie de operă, la care au participat cadre didactice, masteranzi și studenți de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj (specializarea regie teatru muzical), a fost inspirat de fenomenul orientării către operă a marilor regizori contemporani, care, după al II-lea război mondial, dar mai ales după 1970, au reînnoit genul sub raportul punerii în scenă, în modalități stilistice din cele mai diverse. În lumea occidentală, teatrul liric traversează un asemenea reviriment, prin diversificarea stilistică și dinamizarea montărilor, încât a recâștigat publicul, într-o manieră fără precedent. Lev Dodin, ultimul sosit, în acest gen, dintre regizorii de teatru, a montat recent, cu succes, la Opera din Paris, *Salomé* de Richard Strauss (2003). În Brăila, unde încă din 1995 există un concurs bienal de canto și un festival de operă „Hariclea Darclée", care alternează cu cursuri de măiestrie susținute de Mariana Nicolesco. Directoarea Festivalului a considerat oportun un atelier de regie de operă, ca un început într-un domeniu de mare actualitate.

Festivalul s-a încheiat în forță cu Simpozionul *Terapia prin teatru*, înscris într-un amplu program PHARE, vizând integrarea socială a tinerilor cu dizabilități, care i-a avut ca invitați pe Robert Bedos (Franța) și Institutul Mediteranean de Teatru, eveniment ce ar fi putut constitui el însuși subiectul de maximă importanță al unei manifestări autonome.

Zile și nopți de teatru european la Brăila se configurează ca un festival cu identitate proprie și aspirații multiple, menit să relanseze viața culturală a unei întregi zone geografice.

Îngerul a vestit pe Maria de Paul Claudel.

Doina PAPP

Laisser parler le silence

Titlul de mai sus, preluat după publicația *L'hebdo* din Chartres, definește extrem de inspirat spectacolul companiei franceze invitat la festivalul *Zile și nopți de teatru european la Brăila*. Deși la ea acasă trupa de la Théâtre-en-pièce de Chartes reprezintă piesa lui Claudel în cripta catedralei din localitate, spațiul pus la dispoziție de Teatrul *Maria Filotti* , sala Studio, renovată splendid, cu pereți din cărămidă aparentă, s-a dovedit propice, artiștii francezi folosind inspirat și spațiile adiacente precum foaierul, degajamentele, etc.

„Într-o seară am citit *L'annonce fait à Marie*. Textul m-a bulversat....Am simțit nevoia să ascult piesa în liniște, să simt gestualitatea cuvintelor, muzicalitatea acestora, care degajă o melodie aparte. Dificultatea acestei piese constă, poate, în înțelegerea codurilor de care avem nevoie pentru a o explora, atât pe calea limbii, cât și pe aceea a pătrunderii mistice". Această

declarație a regizorului Emmanuel Ray este citibilă în întregime în spectacolul realizat cu trupa sa, în plus, emoția transmisă printr-o tensiune bine susținută de actori a determinat o stare specială de adâncă reculegere printre spectatori.

Un prolog explicativ, în care aflăm cheia supliciului eroinei, contaminarea prin sărutul leprosului ca un gest de abandon și generos sacrificiu, a fost jucat pe scările de marmură rece, la lumina lumânărilor, în foaierul prin care spectatorii au pătruns mai apoi în spațiul propriu-zis al spectacolului. Ideea s-a dovedit de mare efect. Drumul spre sanctificare al fetei, care înfruntă oprobriul familiei, gelozia surorii, în fine, efectele contaminării și, în cele din urmă, moartea, aduce misterul, revelația mistică în ambianța domestică a familiei de țărani, catolici fervenți, în care se petrece acțiunea. Aici stă cheia reușitei spectacolului, căci ritualurile diurne precum muncile câmpului, frământatul pâinii se prelungesc într-o dimensiune spirituală extramundană pe care credința o conferă gesturilor umane. Astfel, disputa surorilor sau moartea mamei, retragerea logodnicului din această pătimașă încleștare a sentimentelor, dobândesc un sens sacru pe măsură ce, prin sacrificiu, sufletele se mântuiesc. Claudel a creat acest mister armonizând inegalabil învățătura Evangheliei cu încercările vieții, iar spectacolul a găsit tonul uman, potrivit, pentru a ne comunica sensul acestei îngemănări. Liniștea care „vorbește" aici este o liniște a înțelepciunii, a așteptării și a revelației, o pace a spiritului ce transcende zbuciumului simțurilor, patimilor pământești care opun oamenii adesea, transformându-i în dușmani. Iubirea Violainei pentru leprosul Craon, pecetluită cu sărutul morții, iscă viață, iar învierea pruncului aprigei surori dușmance este egală cu o minune, asemeni aceleia pe care cerul ne-o inspiră în fața veșniciei. Simplitatea jocului actorilor francezi fac aceste întâmplări credibile și le adaugă aureola necesară pentru a simți în morala creștină conținută adevărul revelat nouă de chiar faptele vieții. „Orizontalitatea piesei acesteia, în sensul în care toate personajele se revelează traversând un cotidian banal, permite contemplarea spirituală" mai spune regizorul, acordând maximă atenție relațiilor dintre personaje și interpretării fiecărui rol. Tensiunea asumată, concentrarea jocului, cadența lăuntrică sunt redate cu mijloace teatrale moderne, de la naturalism la simbolism, care îmbină precizia cu exprimarea liberă a actorilor. Melanie Pichot, de o naturalețe cu atât mai dramatică cu cât e redată fără efort, în rolul fetei care-și sacrifică iubirea pământeană salvând ideea iubirii universale, Emmanuelle Lafont de o forță tragică tulburătoare în rolul Marei, sora pizmașă care primește lecția despre forța regeneratoare a credinței, Nicolas Pichot interpretând nuanțat dilemele logodnicului, în fine compatrioții noștri, Ana Ciontea compunând din câteva scene portretul echilibrat și înțelept al mamei cu atributele sale generice și Paul Chiribuță, imprimând austeritate tatălui, practicant fervent al dogmei religioase, cu toții se supun unei viziuni coerente a regizorului, prin care spectacolul respiră o atmosferă magică, neliniștitore. „Un moment puternic de teatru care suscită emoția și se contopește cu evocarea unui parcurs inițiatic al întregii echipe care l-a creat, precum și cu aceea cu care el este împărtășit", aprecia François Claudel, nepotul cunoscutului scriitor, cu ocazia premierei franceze. La Festivalul de la Brăila, emoția a fost intactă, în ciuda barierei de limbă (Claudel fiind dificil și pentru francezi), pe care spectatorii au depășit-o cu destulă dificultate.

Adriana TRANDAFIR în *Un spectacol de teatru* după Aureliu Manea de Chris Simion.

Adrian PALCU

Underground-ul iese la lumină

Cred că toată lumea e conștientă de faptul că – indiferent de domeniul de activitate – dacă tinerii pot fi (eventual) suspectați că nu aduc știință, experiență, echilibru sau rafinament, cu siguranță numai în cazul lor se poate vorbi de prospețime și dăruire necondiționată scopului propus. Sunt aspecte pe care le putem constata în varii teritorii, de la medicină la afaceri, de la informatică la științele politice, de la arta culinară la… toate celelalte arte. Luați un grup de tineri pasionați de un anumit domeniu și „implantați-i" într-un colectiv de oameni maturi (și post-maturi) care practică o anumită activitate din domeniul respectiv. Veți constata că – în scurt timp – tonusul, energia și chiar performanțele profesionale ale acelui colectiv au crescut semnificativ.

Teatrul nu face excepție de la regula aceasta de aur, pe care unii o exultă cu frenezie, în timp ce alții o ignoră cu sistemă, dar (aproape) toți o invocă (evident, *pro domo),* aducând în discuție – atunci când lucrurile merg bine (ca și atunci când apar sincope) – conflictul dintre generații. De cele mai multe ori, generația matură, „bătrânii" – cum li se spune în (benignă) zeflemea, tind să așeze lucrurile pe un

făgaș al comodității, al moderației, sub eticheta echilibrului lipită acolo tocmai pentru a camufla inapetența lor de a se adapta cerințelor unei societăți vii, a cărei definiție e însăși perpetua schimbare. Căci adaptarea presupune o dinamică extrem de accelerată și solicitantă. Comoditatea duce, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, la regres, nici măcar la stagnare. De conservare a unui statut sau a unor standarde, oricât de înalte ar fi ele, nu poate fi vorba atâta timp cât ocheanul intereselor este mereu întors înspre creatorul artistic (actor, regizor, etc) nu înspre beneficiarul demersului (nimeni altul, decât publicul). Slujitorul devine astfel slujit – ceea ce nu e numai un oximoron, e chiar o catastrofă. Performanța (artistică) se obține doar alergând după ea, nu pretinzând că o deții. Atunci când ești convins că te afli, în sfârșit, în posesia ei, ai și pierdut-o.

Aradul e, din punct de vedere teatral, un spațiu paradoxal. Cu o instituție profesionistă de stat (mai mult decât) semicentenară, orașul nu figurează ca un reper semnificativ pe harta teatrală românească. Producțiile Teatrului de Stat (titulatură încărcată mai nou și cu numele lui „Ioan Slavici", născut în apropiere, e adevărat, dar având legături sublime... cu reprezentarea scenică) în ultimele două decenii nu au trezit interesul criticii de specialitate, a selecționerilor festivalurilor de prestigiu ori a juriilor UNITER. Cât despre amatorii de teatru de prin partea locului...

Cauzele sunt variate, rarele excepții (turnee peste hotare la nivelul de schimburi culturale cu Serbia și Ungaria, recitaluri în cadrul unor manifestări festivaliere din apropiere – unul chiar aducător de premiu), sistemul de abonamente prin școlile orașului, inaugurarea de curând a unei mult așteptate Săli Studio (încă incompletă tehnic, ba chiar și acustic), neputând anula senzația de amorf și cenușiu. Dar nu despre problemele instituției cu pricina mi-am propus să dezvolt aici câteva idei.

În compensație, pe parcursul ultimului deceniu, Aradul și-a construit un autentic profil cultural din câteva manifestări festivaliere prestigioase, inițiate de oameni pasionați de arta scenică, legați, la un moment dat al existenței lor, într-un fel sau altul, de instituția cu pricina, dar luând între timp distanța cuvenită. Anul acesta se ajunge la a zecea ediție a Festivalului de Teatru Clasic (care nu mai are nevoie de prezentare, el se recomandă de la sine prin ținuta și exigența criteriilor de selecție – inițiator Ovidiu Cornea); aici se desfășoară anual *Festivalul Amifran* (reuniune rezervată liceenilor francofoni de pretutindeni, în care invitațiile se fac pe severe criterii estetice, plasând ștacheta performanțelor la un nivel incredibil de înalt, ținând seama că e vorba, totuși, de amatori – inițiator Florin Didilescu); aici a rezonat „Lovitura de teatru la București", prelungind manifestarea cu un minifestin francofon care s-a intersectat cu proiectul *Les auteurs de l'ombre*.

Nu foarte deschis turneelor particulare ale spectacolelor bucureștene, deși cererea publicului se manifestă semnificativ pe această direcție, spațiul cultural arădean, imprevizibil și (aparent) apatic, dă, din când în când, semnale că și-ar dori o reorientare spre valorile universale ale artei, dar... încă legile pieței reale sunt invitate să stea la coadă înainte de a pătrunde pe scenele arădene.

Iată că aici, în orașul de pe Mureș, la inițiativa Casei de Cultură a Municipiului (director Ovidiu Balint) s-a născut, în urmă cu un an, un nou festival, care răspunde nevoii unui segment foarte activ de spectatori (nu foarte numeroși încă, dar fideli și receptivi): Festivalul de Teatru de Cameră și Underground. Lansat ca un week-end cu câte trei reprezentații pe seară în cluburile și spațiile deschise acestei zone a producțiilor teatrale, mai mult sau mai puțin surprinzător, inițiativa a stârnit ecoul pozitiv apt a determina amplificarea festivalului la dimensiunile unei săptămâni

întregi (ediția a II-a, 17–23 mai 2004), diversificând oferta la nu mai puțin de 26 de spectacole din București, Cluj, Târgu Mureș, Iași, Arad, dar și din Serbia sau Ungaria.

După cum era de așteptat, campionul nedezmințit al actualei (ca și al primei) ediții a fost Teatrul „Luni" de la Green Hours. De ce era de așteptat? Pentru că inițiativa lor, a celor de la Green, eminamente particulară, nu are altă șansă de eficiență *(stricto sensu,* dar mă gândesc și la cea culturală) decât calitatea, performanța, dinamismul ofertei. Lucru de care Voicu Rădescu e perfect conștient, el reușind să-și apropie acei creatori de teatru care au ceva de spus în câmpul noutății (fie că această noutate vizează adresarea teatrală, tematica, limbajul, aspectele de construcție a textului, de ambianță, ori de relație cu spectatorul) și care fac dovada unei seriozități profesionale dincolo de orice dubiu. Două dintre spectacolele prezentate de ei (în cochetul Club Frontiera, devenit de ceva vreme locul unor semnificative întâmplări artistice) au stârnit entuziasmul general: *Stop the tempo* și *Totul despre Al,* două miniaturi pe care le-aș caracteriza prin aceea că vorbesc tranșant, tăios, despre probleme la ordinea zilei pentru o generație care, intrată de foarte fragedă – cu toate motoarele turate – în viață, refuză ipocrizia maturilor scrobiți, cu aerele lor sapiențiale și cu existențele lor de succes (clădite de cele mai multe ori pe impostură, plătite prin grave demisii morale). Piesa Gianinei Cărbunariu e un protest, disperat dar păstrând aparența zâmbetului pe buze, de o radicalitate care ar trebui să dea de gândit celor care ocultează cu bună știință mesajele trimise societății de (foarte) tânăra generație. Ca orice organism viu, aceasta își găsește propriile modalități de a supraviețui, de a se dezvolta și a se impune, în cele din urmă. Un „Bravo!" sincer celor trei interpreți Rolando Matsangos, Maria Obretin, Paula Gheorghe și regizoarei-dramaturg, deopotrivă pentru acest spectacol care umblă la „tabloul cu siguranțe" al fiecărei conștiințe, pledând în primul rând pentru autenticitatea fiecărui gest, a fiecărei atitudini. În alt registru ne duce Cherie Vogelstein, cu a sa poveste-confesiune a două femei despre bărbatul iubit (unul și același pentru ambele). E vorba despre problemele cuplului, într-o societate mult mai aproape de normalitate, în care zbaterile psihicului uman se leagă de cu totul alte valori decât fronda socială, ori de frământările moral-existențiale. Chimia intimității unui cuplu e întotdeauna un subiect la modă, mai ales când ai știința de a o trece prin turnesolul sincerității totale, pigmentate cu un umor frust și puțin acid. Florin Piersic jr. deține aceste date esențiale, de data aceasta apelând, în calitate de regizor, la două actrițe (aici, excelente: Dorina Chiriac și Ana Ioana Macaria) din generația celor care nu au nici un fel de inhibiție în a alterna scena insituțională (cu publicul ei mai sobru) cu cea a cluburilor, unde contactul direct cu spectatorul presupune un plus de concentrare și de expresivitate. Din păcate, cea de-a treia propunere a Teatrului „Luni" (menită a înlocui peste noapte mult-așteptatul *Preludiu prelungit* care nu a mai ajuns la Arad) nu a depășit o modestă zonă a improvizației juvenile, fiind bifată în context ca o propunere oarecare.

Dacă cele două spectacole amintite mai sus au fost campioanele genului „underground", la secțiunea „de cameră" s-au detașat tot două spectacole, jucate în miraculosul spațiu al Teatrului Vechi (cea mai veche clădire de teatru de pe actualul teritoriu al României), spațiu magic populat de porumbei sensibili la fenomenul artistic și de spiritele mari care au oficiat aici (Mihail Pascaly & comp): *Hess* și *Un spectacol de teatru.*

Primul, produs de Teatrul Ariel din Târgu Mureș pe textul Alinei Cadariu, în regia lui Gavril Cadariu și beneficiind de performanța actoricească mai mult decât

convingătoare a lui Nicu Mihoc, a confirmat încă o dată faptul că o scriitură de bună calitate motivează energii creatoare indiferent de stindardul sub care defilează, de scena sub reflectoarele căreia iese la public, acest *Hess* putând figura, fără nici un complex, în selecția oricărui festival teatral, de la cel mai clasic până la cel mai... Humorror. Am convingerea că pretutindeni succesul e același.Cel de-al doilea, semnat de Chris Simion la Compania *Daya*, are la bază piesa lui Aureliu Manea, dar merge pe linia unor improvizații de o savuroasă teatralitate. Motorul reprezentației, **temperamentala** Adriana Trandafir, ridică **temperatura** receptării entuziaste a spectacolului de către public, fără a **tempera** însă elanul ludic al colegilor ei mai tineri, ba intrând, cu frenezia-i caracteristică, în sarabanda gagurilor (improvizate sau nu) care ne reamintesc că teatrul are și menirea de a produce încântare, nu numai aceea (stimabilă, desigur într-o prețioasă ierarhie valorică) de a purifica conștiințe. Dedicat creației legendarului regizor român, spectacolul onorează personalitatea acestuia și pune în discuție – nu fără o undă melancolică – rostul inovației într-o artă atât de sensibilă ca cea patronată de zeița Thalia.

Directorul artistic al Festivalului, cel îndrituit cu selecția artistică, regizoarea Theo Herghelegiu, a venit cu câteva creații proprii, dintre care cea mai interesantă mi s-a părut *Viața lui Helge* de Sybille Berg, mai ales prin virtuțile textului ciudat și profund, fantast-metaforic, plutind într-un abur poetic bine alternat și dozat cu atât de specificul cinism al contemporaneității noastre cea de toate zilele. Cu regret, la nivelul acoperirii actoricești, acest tip de text reclama o anume experiență, un anume simț al spațiului scenic, pe care doar o parte dintre cei distribuții de Theo l-au probat peste nivelul de onorabilitate cu care deja regizoarea ne-a obișnuit.

În rest, am străbătut *O noapte taifunoasă* (Dan Vasile), am ascultat o poveste *Despre Kolka* (Horațiu Mihaiu), am ieșit în stradă lângă o *Curbă periculoasă* (Fülöp Erzsébet – Tankó Erika), am băut o bere, două, trei „Locuind cu vampirul" (Theo Herghelegiu) și... lista ar putea continua. Totuși, selecția spectacolelor, omogenitatea valorică și coerența ei, ar merita o discuție separată. Ca și respectarea selecției, odată întocmită. Au venit câteva montări (nu multe, e drept) care nu aveau ce căuta nici pe o scenă de amatori, după cum au lipsit alte câteva anunțate inițial. Rămâne de neînțeles absența de pe afiș a unui trupe așteptate cu mare febrilitate – Teatrul ACT.

În fine, instituția-organizatoare (după ce anul trecut a fost criticată pe motiv de invizibilitate în oferta de specatcole) a ieșit de data aceasta la rampă cu nu mai puțin de șase premiere, semnate de Ștefan Iordănescu, Laurian Oniga, Radu Dinulescu, Oana Leahu, Ioan Peter, Alexandra Gandi, diverse ca stil, pestrițe valoric.

Pe perioada Festivalului, a mai fost un punct de interes, președintele UTE, Eli Malka, a ținut un curs (foarte apreciat și frecventat) de management teatral pentru cei interesați de cum se gestionează repertoriul și fondurile unei companii teatrale fie ea instituționalizată sau independentă.

Ce va fi la ediția a treia, vom vedea la anul. Până atunci, sunt semnale că Aradul teatral se apropie de o mult așteptată revigorare. La conducerea Teatrului de Stat a venit Ștefan Iordănescu, se anunță o stagiune Shakespeare, se vehiculează nume sonore ale regiei europene, care vor monta aici, se prefigurează o stagiune a „lupilor tineri" la Sala Studio, se conturează modernizarea și îmbunătățirea dotării tehnice a acesteia, se fac pregătiri pentru ediția jubiliară a Festivalului de Teatru Clasic...

În această efervescență culturală, în sfârșit orientată decis spre normalitate, *mișcarea underground* va avea, cu singuranță, la Arad o poziție bine consolidată.

Ion Vartic, Mihai Măniutiu și Mircea Ghițulescu la Colocviul Național de Critică Teatrală.

Foto: Nicu Cherciu

Crenguța MANEA

Un început de stagiune

Teatrul Național din Cluj-Napoca a ridicat cortina noii stagiuni cu o mișcare amplă, generoasă; pe lîngă o premieră Cehov, *Pescărușul* – o montare noncon formistă și controversată, cu o regie executată „la două mîini" de Mona Chirilă și Miriam Cuibus, poate și de aceea rezultatul a fost unul secvențial, fracturat în dezvoltarea dramaturgică și spectaculară –, și *Solo on-line,* un spectacol de teatru-dans, coregrafia Vava Ștefănescu, cu Irina Wintze și Vava Ștefănescu, Naționalul clujan a organizat „Colocviul Național de Critică Teatrală" (25–26 septembrie 2004), proiect inițiat de regizorul Mihai Măniuțiu. Programul acestei întîlniri, la care au participat cronicari teatrali, publiciști, cercetători și autori de studii teatrale, s-a centrat pe dezbaterea stării actuale a criticii teatrale românești, a modului în care ea articulează spațiul teatral și hibridizează în spațiul nostru cultural cu alte cîmpuri ale creației artistice sau teoretice.

În deschiderea întîlnirii, Ion Vartic a subliniat importanța reflexiei teoretice, a unei priviri sintetizatoare care să dea substanță și coerență diferitelor tendințe din cîmpul teatral; de aceea, propunerea sa de a se înființa un buletin AICT referitor la toate noile apariții de carte de teatru ar răspunde unei nevoi reale de bună circulație a informației. Volume ca: *O canoe de hîrtie – tratat de antropologie*

teatrală de Eugenio Barba, cu un studiu introductiv de Liliana Alexandrescu (Editura UNITEXT, 2003), *Teatralizarea și reteatralizarea în România* (1920–1960) de Miruna Runcan, *Tragicul & alte note subiective* de C.C. Buricea-Mlinarcic (ultimele două apărute la Editura Eikon, Biblioteca Teatrul Imposibil), *Carnavalul și ciuma – poetici teatrale în oglindă* de Anca Măniuțiu (Editura Casa Cărții de Știință, 2003), *Riscurile avangardei* de Doina Modola (Editura Anima, 2003) sînt cărți de sinteză care ar fi meritat o receptare pe măsură, dar se pare că „ne citim prea puțin unii pe alții", așa cum observa lucid și cu o oarecare nuanță de amărăciune Miruna Runcan. Și aș mai adăuga că atunci cînd o facem, ne apropiem în grabă, uneori chiar superficial, dacă nu ne plasăm într-o indiferență intelectuală impardonabilă.

Sigur că editurile care publică volume de teatru sunt puține, iar publicul căruia i se adresează nu este nici el numeros și cu o identitate puțin cunoscută; dar, cu toate acestea, observa Doina Modola, asistăm la un reviriment al cărții de teatru în ultimii cinci–șase ani, în ciuda unui anume dramatism al editării ei: nu există politici editoriale ale marilor edituri și nici un sistem al subvențiilor acordate de Ministerul Culturii și Cultelor; sursele (arhivele teatrelor și ale muzeelor de profil, arhivele personale, etc.) care mai păstrează o pare din memoria teatrului românesc sînt precare; absența redactorului de carte de teatru din edituri. A fost apreciată ca un model de succes seria de carte „Galeria Teatrului Românesc", Florica Ichim afirmînd că își menține încrederea că va reuși să creeze acel stand de carte, măcar în foaierul câtorva teatre; și așa, potențialii cititori se vor găsi în preajma tentației, de neocolit! Concluzia este că se impune o susținere accentuată și concertată a apariției cărții de teatru.

Aflată în actualitatea manifestă a prezenței artistice, fixată în prezent prin însăși natura sa, arta teatrului a apelat mereu la memorie; „în teatru, în lipsa memoriei, se instalează vidul" atrăgea atenția Mihai Măniuțiu. Așa că se impune aproape în regim de urgență recuperarea unei părți din istoria teatrului românesc prin editarea unor dicționare și enciclopedii specializate. Asumîndu-și coordonarea unui dicționar al oamenilor de teatru (dramaturgi, regizori, actori, scenografi, cronicari și critici de teatru), Mircea Ghițulescu și Ion Vartic răspund unei acute nevoi a breslei de informație corectă, sistematizată și actualizată, dovadă a maturității culturale.

Sub semnul urgenței ordonatoare a stat și soarta cronicii de teatru. Subspeciile ei – de întîmpinare, analitică; consecința actului cronicăresc – diagnostic sau/și mărturie (puncta pertinent Andreea Dumitru); modul „prietenos", acel *captatio benevolentiae* adresat de către cronicar spectatorului inocent sau îndepărtat prin experiențe teatrale nefericite; dar, în primul rînd, consistența punctului de vedere exprimat și argumentat, definirea conceptelor teoretice și a judecăților de gust, toate acestea au reprezentat puncte de plecare în exersarea reflexivității. Și, formulată precis de Magdalena Boiangiu – câtă nevoie are criticul de teatru de tărie de caracter?–, o întrebare care ne chema sub „cerul înstelat deasupra noastră...", tensiune a spiritului critic care rafinează nu doar idei, ci și un cod moral. Cred că în modul acesta, prin valorizările pe care le impune în mediul teatral, vocea criticului de teatru capătă autoritate.

Și, ca o proiecție mult depărtată în timp, mi-ar plăcea să pot rămâne cândva, câteva ore, undeva în România, într-o librărie ca aceea de lângă Teatrul Odeon din Paris (11, rue Odeon) și să răsfoiesc ultimele apariții editoriale, înainte de intra la un spectacol

Marinela ȚEPUȘ

Despre gazde, numai de bine!

Știm cât de greu se realizează un festival în România. Cu bani puțini, veniți în ultima clipă, cu un staff redus la minimum. Totul încropit în câteva luni. Dacă ai noroc, pentru că poate fi făcut și în câteva săptămâni. (La o nevoie!) Ei bine, o dată ajunși la Timișoara, am constatat cu toții că ne aflăm aproape de Occident. Nu doar pentru că orașul e frumos, curat și cu oameni civilizați, ci și pentru că, în teatru, lucrurile erau (foarte) bine organizate. Programul (extrem de încărcat) îți dădea totuși voie să mai și respiri. Pentru că spectacolele nu s-au „încălecat" niciodată, dimpotrivă, era un timp rezonabil între ele, astfel încât să nu-ți scoți sufletul alergând de la un spațiu de joc la altul.

Materialele publicitare, impecabil realizate, s-au găsit din abundență și erau oferite cu multă generozitate. Serviciile la cele trei–patru hoteluri, la care au fost cazați oaspeții, au fost ireproșabile. Orice neînțelegere a fost repede rezolvată, cu zâmbetul pe buze, de către Lucia Nicoară (directoarea Teatrului și a Festivalului) sau de către (puținele sale) ajutoare. Vreme de zece zile ne-am simțit cu toții așteptați, doriți, ocrotiți, importanți. Peste tot am fost întâmpinați cu o politețe discretă, desăvârșită. Nici măcar nu a fost nevoie de ecusoane pentru a fi recunoscuți la intrarea în sălile de spectacol ori la restaurantul în care ni s-a servit masa. Iar dacă s-a întâmplat să întârziem o dată la prânz, am avut surpriza să constatăm că ni se gătește mâncarea pe loc.

Sunt bănățeancă și sunt mândră că acolo încă mai rămâne loc pentru politețe.

Selecția: criticul Mircea Ghițulescu

Din păcate, selecția făcută cu (prea multă) generozitate de către criticul de teatru Mircea Ghițulescu nu s-a ridicat la standardele organizării. Probabil că dumnealui a vrut să ne arate care e starea dramaturgiei române astăzi și de ce montări „beneficiază". Ar fi trebuit să fim (măcar) avertizați. Însă, în acest caz, n-aș fi înțeles de ce lipseau (totuși) micile producții ale companiilor particulare (Teatrul ACT, Teatrul „Luni"), care au lansat nume de dramaturgi (surprinzătoare, fiind, în majoritate actori sau regizori): Mimi Brănescu, Lia Bugnar, Gianina Cărbunariu.

Selecționerul a ținut să ne arate ce mai fac în materie de dramaturgie autohtonă teatrele naționale. Și le-a adus pe toate în festival. Ba am avut parte și de prezența unuia din Republica Moldova (Teatrul Național din Bălți). Cu atât mai bine: măcar spiritual să credem că Basarabia „e cu noi!". Numai că de la intenție la demonstrație a fost drum lung, pentru că, în afara teatrului-gazdă, care chiar se poate mândri cu spectacolul *La Lilieci*, după Marin Sorescu, regia: Sabin Popescu, celelate... Noroc cu teatrele finanțate de primării.

Din cele 24 de producții arătate, cam vreo șase, au fost „de privit". Mă grăbesc să le enumăr: *89.89... fierbinte după 89* de Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga, regia: Ana Mărgineanu (Teatrul Mic), *Înșir'te, mărgărite!...* de Victor Eftimiu, regia: Alexandru Dabija (Teatrul „Nottara") – înghesuit, din păcate, într-un spațiu impropriu! –, *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu, regia: Tompa Gábor (Teatrul Maghiar din Cluj), *Gaițele* de Al. Kirițescu, regia: Alexandru Dabija (Teatrul Odeon), *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, regia: Mihai Lungeanu (Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița), *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, regia: Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov). Și pentru că au fost puține, e drept, dar prea multe pentru numărul premiilor (chiar dacă juriul, și el generos, format din: Sanda Manu – președinte, Irina Petrescu, Ludmila

Patlanjoglu, Ștefania Cenean, Dan Marius Zarafescu – membri, a mai inventat vreo două: *debut scenografie* și *rol secundar),* s-a ajuns la situația gravă în care spectacole bune, rămase fără lauri, cum ar fi *Angajare de clovn* sau *Iluzia optică*, au fost automat aruncate în magma celor multe și proaste. Rămâne întrebarea firească: Bănuind că domnul Mircea Ghițulescu a văzut toate spectacolele înainte de Festival, n-ar fi putut oare să facă o *selecție la selecție*, declarându-le competitive doar pe cele care meritau cu adevărat să intre în concurs?!

Am avut în plus colocvii și spectacole-lectură. Binevenite! Bine alese! Cel puțin unele dintre ele: Întâlnirea cu dramAcum – ne-a pus la curent cu acest fenomen, embrionar deocamdată, dar care are toate datele să se dezvolte, fiind o bună pepinieră pentru tinerii dramaturgi, și un spectacol-lectură, premiat de Teatrul Național Radiofonic, care a întrunit toate datele unei asemenea manifestări (*Pentru Louis de Funès* de Valère Novarina, regia: Mihaela Lichiardopol, Teatrul Național din Timișoara, cu sprijinul Centrului Cultural Francez din Timișoara).

Un spectacol fără spectacol

Greu de crezut că un festival atât de amplu se poate petrece fără nici un incident! Așa că am avut parte și noi de unul, care, până la urmă, a fost mai mult ilar. Regizorul Victor Ioan Frunză, scenografa Adriana Grand și compozitorul Cari Tibor, în calitate de creatori, au trimis o scrisoare juriului și selecționerului, cerând interzicerea prezentării spectacolului cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* de Matei Vișniec (Teatrul de Stat „Csiki Gergely" din Timișoara), invocând diverse motive. Juriul, sensibil la argumentele invocate și la numele artiștilor al căror talent nu-l contestă nimeni, s-a grăbit să dea curs scrisorii, trimițând presei un comunicat. Ca răspuns, directorul teatrului, actorul Demeter András, a organizat o conferință de presă. Un spectacol în toată legea, deși toată lumea ar fi câștigat dacă ar fi avut loc cel adevărat și doar pe urmă s-ar fi judecat faptele. Așa, acolo, s-au adus alte argumente, la fel de plauzibile cu ale artiștilor petiționari. Actorii maghiari au stat pe scenă, publicul – în sală! Ca la spectacol, dar totul semăna mai mult a circ!

Nu mică ne-a fost însă mirarea când am aflat că, a doua zi după conferința de presă, Adriana Grand, venită cu Teatrul Național din Cluj, a interpelat juriul și pe unii critici de teatru, acuzându-i că au oprit reprezentația! Întâmplare curat românească!

Premii, premii...

... au fost multe și, în general, oferite cu discernământ. Aș avea o singură obiecție, legată chiar de Marele Premiu. A fost dat spectacolului *89.89...*, e drept unul dintre cele mai reprezentative din Festival. O excelentă producție de studio, un exercițiu de virtuozitate actoricească, bine dozat de către o tânără regizoare (credem, la această oră și sperăm să fie așa: foarte talentată!). În acest context, cred că marile „perdante" rămân *Jacques sau supunerea* (deși laureat cu Premiile pentru regie: Tompa Gábor și pentru decor, costume și măști: Bartha Jozsef, Carmencita Brojboiu, Venczel Attila) și *Angajare de clovn* (care a beneficiat doar de un premiu mititel, inventat parcă special, cel de debut scenografie: Ramona Ingrid Macarie). Dar sigur că atâta vreme cât vor exista premii, vor exista și cârcotași! Și așa și trebuie să fie, altfel ne-am plictisi îngrozitor! Mai ales când nu prea au fost spectacole de văzut, de premiat...

Se cuvine să amintesc și celelalte premii:

Premiul special al juriului și cel al publicului: *La Lilieci*, după Marin Sorescu (TNT);

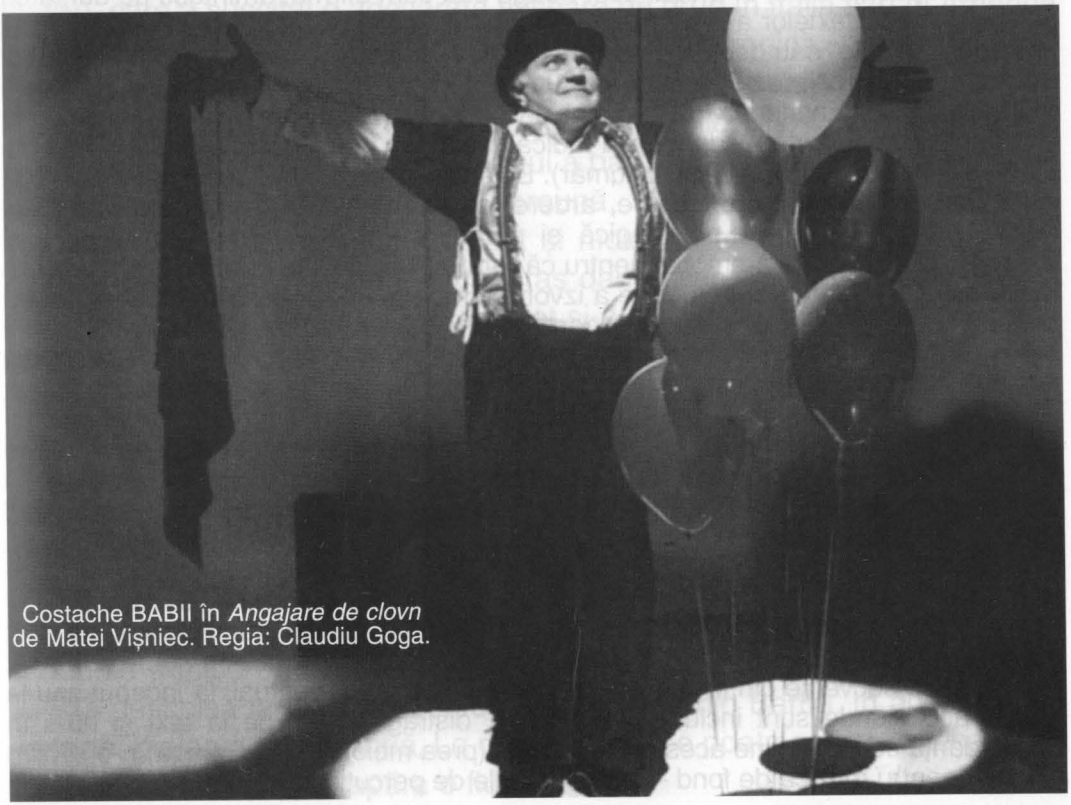
Premiul pentru cel mai bun actor: Gheorghe Visu (*89.89...*);

Premiul pentru cea mai bună actriță: Coca Bloos (*89.89...*);

Premiul pentru cel mai bun rol secundar: Carmen Tănase (*Gaițele*);

Premiul, oferit de Uniunea Scriitorilor, pentru cel mai bun text (chiar dacă nejucat în festival): *Istoria comunismului...*

Scenă din *Jacques sau supunere* de Eugen Ionescu. Regia: Tompa Gábor.



Costache BABII în *Angajare de clovn* de Matei Vișniec. Regia: Claudiu Goga.

Ion CAZABAN

Cunoscându-l pe Novarina

Pentru prima oară, un text de Valère Novarina – *Pentru Louis de Funès* – apare pe una dintre scenele noastre: la studioul Naționalului timișorean, într-o fază de lectură actoricească, (Ovidiu Ghiniță și Ildiko Jarcsek-Zamfirescu).

Avansată, totuși. Nu știu dacă s-a intenționat așa, dar acest text ne introduce în ceea ce crede Novarina că trebuie să fie teatrul prin prezența efectivă a actorului și totodată ne pune în contact cu o stilistică literară mult comentată de critica franceză în ultimile decenii. Este un lung discurs poetic despre actor și teatru, poetizarea unui concept teatral, avându-l ca personaj exponențial pe Louis de Funès, văzut de astă dată în performanța sa scenică. Novarina polemizează cu actoria de duzină, traducătoarea lui, Paula Bentz Faucci, reușind excelent să-i transmită morfologia scrisului spiritual și fără milă. Iată-l pe Funès al său – pentru că și pe acest extraordinar actor, văzut doar în filme, îl descoperim așa cum îl vede Novarina, uluitorul creator de cuvinte potrivite: „știa mai multe despre om decât toți experții în umanitudine, ortoscenistii, antropoterapeuții, specialiștii în ficați, synapse și comunicare, maeștrii castratori…“ Pentru Novarina, scriitorul-pictorul-regizorul, el însuși actor în viața sa, câți dintre cei care urcă pe scenă vor fi, asemenea lui Funès „în imposibilitatea vitală de a-și distinge corpul de spirit“?

Sunt pasaje care, în modul cum neagă sau cum afirmă, amintesc de duritatea și agresivitatea textelor avangardei. Sunt formule și precizări despre Funès „atletul cheltuielii de sine“ sau despre actor ca „tactician al suflului“ care ne trimit la Artaud. Actorul poate fi cel care ne face să auzim „cum se desprind din carne cuvintele toate“. Este altă înțelegere a teatrului de cuvânt – între urlet și muzică, ambele menționate de Novarina – deosebită radical de aceea frecventă și astăzi (de care ne ocupăm într-un articol din acest număr). Este un teatru schimbat pentru a provoca schimbarea prin dislocare, rupere, ardere, carbonizare… Nu mai este obișnuitul teatru verbal, de relație psihologică și mimetică între cuvântul personajului și interpret, ci altul, de altă emoție, pentru că „arată trupul ieșind prin cuvânt… cum se înalță cuvintele toate ca un fum ce a izvorât din oameni“. Și pentru actori, și pentru cei adunați lângă ei, cuvintele vor opera cu o tăioasă cruzime, deviza fiind: „să ne ieșim din trup… ieșirea din carne, carnavalajul“. Ceea ce reproșează Novarina majorității spectacolelor, este „decor cu ghiotura… dar carne de om mai rar, limba, consoanele, ritmurile rar le-am auzit răsunând și rar am văzut actorul intrând cu adevărat“. Pentru că intrarea în scenă înseamnă depășirea unei „teribile frontiere mentale“. Și dacă George Banu a fost atras de plecarea actorului fără revenire (în teatrul japonez), Novarina se întreabă: „Din nimic vine actorul când intră? Actorul vine de unde iese“ – despre care s-ar putea glosa îndelung. Este mai bine, totuși, să citâm decât să glosăm, fie pe seama conceptului teatral, fie a discursului poetic, care ar duce, probabil, la o proză explicativă destul de fadă și i-ar anula identitatea.

Regizoarea Mihaela Lichiardopol și cei doi interpreți ai spectacolului-lectură sunt pe drumul cel bun, pe care așteptăm să meargă până la capăt. Am semnala, însă, proiecțiile cu secvențe din filmele lui Funès, mai potrivite, eventual, la început sau la sfârșit: acolo unde sunt incluse, pe parcurs, distrag atenția de la text și nu-s în concordanță cu ce susține acesta. Nici vioara (prea melo, prea dulceagă) n-o simțim potrivită pentru muzică de fond – instrumentele de percuție n-ar fi de preferat?

ANIVERSĂRI

George BANU

Cele patru decenii ale lui ODIN TEATRET

Pe 1 octombrie 1964, un emigrant italian, Eugenio Barba, ce și-a găsit refugiu în Norvegia întîi și apoi în Danemarca, înființa un grup teatral ce a rezistat timpului și a impus o estetică: Odin Teatret. Alături de Théâtre du Soleil, condus de Ariane Mnouchkine și creat de asemenea în 1964, Odin e ultimul surpaviețuitor activ al acelor timpuri de revoltă și speranță în puterile teatrului de a interveni în societate, dar, mai ales, de a reconstrui un nou limbaj bazat pe energiile controlate ale corpului. Odin Teatret a fost la originea a nenumărate mișcări decisive ce au transformat gândirea și practicile teatrului contemporan. De la celebrul „tiers Théâtre" (al treilea teatru), care a suscitat o adevărată mișcare de grup în Italia sau în America Latină la crearea unui organism de practică pedagogică, ISTA, unde s-a impus conceptul de antroplogie teatrală, Eugenio Barba și grupul său au reprezentat, dincolo de spectacolele lor memorabile, o tentativă exemplară de a gândi și exersa teatrul de-a lungul a patruzeci de ani. Ei au rezistat și, fără capitulări și compromisuri, împreună, au afirmat încrederea într-un model pe care l-au propus, implinit și nicicând abandonat. În perioada 1–3 octombrie, la Holstebro, micul oraș danez care i-a primit și de care ei niciodată nu s-au separat, Odin Teatret și-a sărbătorit cei patruzeci de ani, invitând prieteni, prezentând ultimul spectacol, *Visurile lui Andersen*, organizând un colocviu la universitatea din Aarhus pornind de la întrebarea decisivă pentru secolul XX: „De ce un teatru laborator?", întrebare pe care și-au pus-o, unul după altul, Meyerhold și Etienne Decroux, Brook și Mnouchkine. Invitat la această manifestare unică, mi s-a părut cel mai just să ofer revistei *Teatrul azi* traducerea textului scris de Eugenio Barba. E un document rar.

În expoziția organizată cu ocazia celor patruzeci de ani, printre cadourile trimise de prietenii din lumea întreagă, cu emoție, am văzut și revista deschisă la pagina cu fotografia lui Eugenio Barba. În acest fel, de departe, dialogul se continuă. La ora trădărilor, e poate cel mai indicat mod de a rămâne în viață: a apăra o fidelitate.

Eugenio BARBA

Copiii tăcerii (I)

Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui ODIN TEATRET

Prietenilor lui Odin – mulți și neștiuți

Mă surprind deseori reacționând ca acum cincizeci de ani. Îmi spun: „Uită-te la bătrânelul sau la bătrânica asta" când văd un bărbat sau o femeie la vreo patruzeci de ani. Și îmi vine, pe loc, să râd de mine însumi. Îmi dau seama că persoana cu pricina are vârsta teatrului meu și că era încă un copil pe vremea când eu credeam deja că noul meu spectacol va fi și cel din urmă.

Mă surprind surâzând și atunci când Odin Teatret, aflat în turneu, ajunge într-un nou oraș unde întâlnim tineri care nu ne cunosc decât din cărți. Pentru ei, noi suntem un capitol din istoria teatrului, iar supraviețuirea noastră ce contrazice toate normele îi derutează, făcându-i să nu mai știe ce să creadă.

Oasele au început să doară, vederea s-a împuținat și e din ce în ce mai obositor să lucrezi douăsprezece ore pe zi. Și totuși, e ca și cum o forță oarbă, inexplicabilă, mi-ar păstra intactă nevoia de a face teatru. Motivele pentru care merg înainte sunt multe la număr. Le-aș putea însă rezuma într-o frază: profesiunea teatrală este singura mea patrie, iar Holstebro e casa ei.

Iată-mă, gata să sărbătoresc cei patruzeci de ani de existență a teatrului meu pregătind un spectacol despre H.C. Andersen și poveștile lui. Am aproape șaptezeci de ani și o să mi se spună, poate, că am dat în mintea copiilor.

Aș vrea și eu să scriu o poveste. Aș istorisi peripețiile a doi frați, fii ai Tăcerii, care colindă lumea, unul ca umbră a celuilalt. Au aerul unor pușlamale și se numesc Dezordine și Eroare.

Dezordine

În ultima vreme, folosesc tot mai des cuvântul „Dezordine" când vorbesc despre artizanatul teatral, deși știu că e un cuvânt ambiguu. Pentru mine, el are două înțelesuri opuse: înseamnă sau absența logicii, caracteristică operelor lipsite de valoare, sau, dimpotrivă, acea coerență care face ca spectatorul să trăiască o adevărată *experiență a răscolirii profunde*. Mi-ar trebui, desigur, două cuvinte diferite. Așa că am recurs la un subterfugiu ortografic – diferența dintre minusculă și majusculă – pentru a distinge dezordinea ca risipă de energie de Dezordinea ca irupere a unei energii capabile să ne împingă până la confruntarea cu necunoscutul.

Prin spectacolele mele, am urmărit întotdeauna să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile unui spectator. Am vrut să-i zdruncin obișnuințele de previziune și de judecată, să-i provoc un șoc emoțional, să-l surprind până la uluire.

Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, o persoană ce trebuie convinsă sau cucerită. E vorba, în primul rând, de mine. Creatorul unui spectacol este, în același timp, și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un remediu împoriva dezordinii care ne asaltează, înăuntrul și în afara noastră.

Știu că nu există o metodă anume pentru a provoca Dezordinea la spectator. Dar știu și că pot totuși să mă apropii de această dezordine printr-o anumită formă de autodisciplină. Ceea ce presupune îndepărtarea de modurile corecte și raționale de a considera valorile, obiectivele și motivațiile profesiei noastre. E vorba aici de o atitudine profund individuală, pe care nimeni nu ne-o poate furniza și nici impune.

E vorba de o eliberare și, ca toate eliberările, ea e dureroasă.

Un luminiș

Luminișul din savană se află la câțiva kilometri de oraș. O mână de oameni, bărbați și femei, s-au strâns în fața unei colibe. Fac parte din clasa dominată și exploatată a unei colonii din Africa, la mijlocul veacului al XX-lea.

Fiind interzisă, adunarea este secretă. Are toate aparențele unei conspirații, dar nu e o conspirație: pușlile sunt niște imitații, ca acelea folosite în teatru. Nu e însă nici teatru. Totuși, persoanele se deghizează și se transformă în personaje. Își abandonează felul obișnuit de a vorbi și de a merge, pentru a adopta un altul. Se prefac. Să fie oare o joacă? Nu, oamenii sunt plini de gravitate. De comun acord, ei îndeplinesc o acțiune transgresivă și violentă. În mijlocul luminișului, într-o oală mare, au pus la fiert un câine din carnea căruia se vor înfrupta, încălcând astfel un tabu. [...]

Tăcere

Când reflectez la extremismul gândirii lor, protagoniștii revoltei teatrale din secolul al XX-lea, începând cu Stanislavski, îmi apar ca niște *maeștri nebuni*.

Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, ei au adus în discuție câteva probleme ce păreau atât de năstrușnice, de deplasate chiar, încât au fost întâmpinate cu indiferență ori cu zeflemele. Cum nucleul incandescent al acestor probleme era învăluit în formulări teoretice conforme cu canoanele profesiei, unii au văzut în ele simple atentate la arta teatrului. Sau simple „utopii", un mod inofensiv de a spune că nu trebuiau nicidecum luate în serios. Iată unele dintre aceste nuclee:

– căutarea *vieții* într-o lume de carton presat;
– scoaterea la lumină a *adevărului* într-o lume a travestiurilor;
– triumful *sincerității* într-o lume a ficțiunii;
– transformarea pregătirii actorului (care imită și reprezintă persoane diferite de el însuși) într-o cale spre *integritatea* unui Om Nou.

Mai mult decât atât, unii dintre maeștrii acestui extremism adăugaseră nebuniei lor teoretice și o altă nebunie. Incapabili să înțeleagă că „utopiile" sunt irealizabile, ei le realizaseră.

Să ne închipuim un artist din zilele noastre care ar solicita Ministerului Culturii o subvenție pentru a putea porni, prin mijlocirea teatrului, în căutarea Adevărului. Să ne închipuim un director al unei școli de teatru care ar scrie în programa de învățământ: „Aici se predă arta actorului, în scopul de a se crea un Om Nou". Să ne închipuim un regizor care le-ar cere actorilor săi să știe să danseze, căci dansul

reflectă armonia Sferelor Celeste. Am fi pe deplin îndreptățiți să spunem că toți aceștia delirează. Atunci, de ce istoricii teatrului ni-i prezintă pe Stanislavski, Copeau și Appia ca și cum căutările lor smintite ar fi fost niște nobile utopii sau niște teorii extravagante?

Astăzi nu mai există nici un risc în a considera această aparentă nebunie ca o reacție lucidă la fisurile unei epoci în care însăși supraviețuirea teatrului era amenințată. Ne e ușor acum să recunoaștem că *răscolirea profundă* adusă în teatrul acelei vremi de către maeștrii Dezordinii era rodul perspicacității, coerenței și discernământului lor. Ei au contestat organizarea seculară a teatrului, au răsturnat ierarhiile, au sabotat convențiile care reglementau comunicarea dintre scenă și parter, au tăiat cordonul ombilical cu literatura și cu realismul de suprafață. Au despuiat brutal teatrul, reducându-l la esența lui. S-au justificat printr-o practică paradoxală, dând naștere unor spectacole inimaginabile, într-atât erau ele de împinse până la ultima limită, de originale, de rafinate, și negând astfel teatrul ca *simplă* artă. Fiecare dintre ei a reluat, cu propriile-i cuvinte, ideea că vocația teatrului este aceea de a sfărâma lanțurile intime, profesionale, etice, sociale, religioase sau culturale.

Ne-am obișnuit să citim istoria teatrului modern de-a-ndoaselea. Nu plecăm de la nucleele incandescente ale întrebărilor și obsesiilor maeștrilor Dezordinii, ci de la pertinența ori de la poezia scrierilor lor, devenite argumente decisive și liniștitoare. Dar fiecare dintre ei a cunoscut, fără îndoială, nopți de singurătate și de spaimă, închipuindu-și că morile de vânt cu care se băteau erau în realitate niște uriași de neînvins.

Ne-au rămas de la ei câteva izbutite portrete fotografice: chipuri inteligente, plinuțe, afișând o ironie placidă, ca Stanislavski; chipuri de regi cerșetori, ca Artaud; chipuri trufașe și pătrunse de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; chipul mânios și bătăios al lui Meyerhold. Ne e greu să concepem că în aceste minți strălucite stătea cuibărită neputința de a uita sau de a accepta propriile lanțuri invizibile. Ne e greu să ne convingem că eficacitatea lor e, în parte, rezultatul strădaniei de a ieși din această stare de tăcere neputincioasă.

Arta capabilă să provoace *experiența răscolirii profunde*, capabilă, așadar, să ne schimbe, ascunde întotdeauna zona de tăcere din care s-a născut. Mă gândesc la acea tăcere care nu este o alegere, ci o condiție suportată ca o amputare. O tăcere care zămislește monștri: autodenigrare, violență față de sine și față de ceilalți, sumbră apatie și mânie stearpă. Uneori, însă, tăcerea aceasta izbutește să hrănească Dezordinea.

Experiența Dezordinii nu privește doar categoriile esteticii. E o altă realitate care intervine în realitatea curentă. Ca atunci când un corp solid se prăbușește în universul geometriei plane. Ca atunci când moartea lovește din senin o ființă dragă. Ca atunci când, într-o clipită, simțurile ni se aprind și știm că ne-am îndrăgostit. Ca atunci când, proaspăt imigrat în Norvegia, cineva m-a numit cu dispreț „macaronar" și mi-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea se prăvălește asupra noastră, în viață ori în artă, ne pomenim dintr-o dată într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care nu știm încă în ce fel am putea-o reorândui.

(continuare în numărul viitor)

Traducerea din limba franceză: *Delia VOICU*

Daniela GHEORGHE

Arta Mariei Ventura

În primăvara lui 1915, Tudor Arghezi – unul dintre cei mai intransigenți cronicari dramatici ai vremii – scrie cu înflăcărat lirism despre Maria Ventura: „...totul e atât de inefabil și de simplu acordat în această făptură, născută pentru teatru și pentru desfătarea cerebrală a unui joc prin lumina rampei. [...]. În Teatrul Național, așezat ca o gospodărie cu socotelile făcute, cu deficitul prevăzut, o gospodărie serioasă, ospitalieră și cam veche, roasă pe dinafară, Maria Ventura a

intrat cu o sburdălnicie genială necunoscută, ca un căprior trezit din munte în salonul uitat deschis al conacului moșiei" (*Cronica*, 5 aprilie 1915).

Cine era această actriță, „agilă ca o lăcustă", capabilă să-l emoționeze pe spectatorul cel mai sceptic, aducând pe scenă suflul vieții adevărate și, în același timp, „un simbolism nou și rafinat până la esență"? Adulată de public, primită cu supreme elogii de critică, dar și contestată uneori, Marioara Ventura a avut una dintre cele mai interesante și spectaculoase cariere artistice din epocă. Era fiica actriței Fanchette Vermont (Lea Ventura) și a publicistului și dramaturgului Grigore Ventura. A studiat cu Aristizza Romanescu la Conservatorul din București și cu Eugène Sylvain la Conservatorul din Paris, unde se distinge repede. Adolescentă încă, joacă alături de Sarah Bernhardt. În 1904, la numai 18 ani, apare pe scena Teatrului Național din Capitală cu Edouard de Max; cei doi joacă în *Hamlet*, în *Britannicus*, în *Andromaca*, în *Trecătorul* de François Coppée și în *Jean-Marie* de André Theuriet. Punctul de atracție al turneului îl constituie evoluția actorilor români, care se reliefează pe fondul prestației mai curând modeste a trupei franceze. Ventura obține sufragii îndeosebi în Hermione din *Andromaca* – rol care va deveni o piesă de rezistență în repertoriul ei. Profesorul Mihail Dragomirescu intuiește, între primii, potențialul tinerei interprete, pe care îl opune mijloacelor „exterioare" practicate de consacratul ei partener. Dincolo de temeritatea orgolioasă și de stângăciile vârstei, criticul vede la Maria Ventura germenii unei arte a emoției autentice, a trăirilor profunde: „a putut să mă facă să simt cu claritate altceva decât simplele impresiuni venite de la armonia versurilor, de la mlădierea portului, de la varietatea gesturilor, de la strălucirea costumelor – a putut să mă facă să simt stările sufletești adânci și ireductibile, voința neînfrântă și neînfrânată a personagiului ce reprezenta. [...] D-sa este pe drumul marei arte, pe care drum – dacă nu cumva se va rătăci – cred că d. de Max nu va putea merge niciodată" (*Epoca*, 19 octombrie 1904).

După anii de ucenicie, Maria Ventura se împarte între scena franceză și scena românească, între limba franceză și limba română: un destin artistic nu tocmai comun, care îi aduce gloria, dar care – suprasolicitând-o – explică, poate, și unele eșecuri ale actriței. La Paris, joacă la Odéon și la Comedia Franceză, unde va obține statutul de societară în 1919. În țară, actrița revine periodic, cu angajamente la Național și la Compania Bulandra. Anii 1915–1916, când joacă în *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fiul, în *Îndrăgostită* de G. de Porto-Riche, în *Marșul nupțial* de Bataille, îi aduc consacrarea definitivă în rândul publicului românesc. Delicatețea, grația, emoția necontrafăcută cu care artista o întrupează pe Marguerite Gauthier a lui Dumas îl determină pe Arghezi să noteze, entuziast: „Arta Marioarei Ventura e o lumină cu abajurul de-o dantelă de aur, lăsat pieziș peste viață. Un pipăit atât de discret, un joc atât de real și de fin, aproape un zbor" (*Cronica*, 12 aprilie 1915).

Fuziune între o tehnică perfect stăpânită și intuirea fină a detaliului veridic, între simplitate și grandoare, între bogăția trăirii și economia mijloacelor expresive, arta Venturei era emanația unei personalități magnetice. Ea fermeca și captiva, chiar dacă personajele întrupate ieșiseră de sub pana unui Bernstein, Bataille sau Porto-Riche – autorii unui teatru de salon care cădea treptat în desuetudine. Cum avea să observe mai târziu Ion Anestin în *Schiță pentru istoria teatrului românesc* (1938), publicul „a venit buluc la fezandările lui Bataille și la bernsteiniadele celuilalt Henri, dar să nu se uite că a venit pentru marea atracție personală a celor două vedete: Maria Voiculescu și Maria Ventura".

În anii refugiului la Iași (1916–1918), Ventura – asemenea altor artiști de frunte – colindă spitalele și recită versuri în fața soldaților răniți. Tot în capitala

Moldovei, joacă rolul titular în spectacolul cu *Nora* de Ibsen. După război, actriței i se rezervă anual la Naționalul bucureștean câte o „microstagiune". A interpretat aici partituri diverse, de la eroinele unor dramolete astăzi uitate până la marele repertoriu: *Fedra* de Racine, *Ioana d'Arc* de Bernard Shaw, Fulvia din *Ca înainte, mai bine ca înainte* de Pirandello, *Monna Vanna* de Maeterlinck, *Lorenzaccio* de Alfred de Musset (unde joacă în travesti rolul titular). În 1936, publicul din București, Iași și Cluj o poate vedea evoluând alături de colegii ei de la Comedia Franceză. Spectacolele cu cele patru piese prezentate în cadrul turneului se bucură mai mult de un succes de stimă; culeg aplauze Denis d'Inès în Geronte din *Les fourberies de Scapin* de Molière și mai ales Ventura în *On ne badine pas avec l'amour* de Alfred de Musset, unde creează o Camille sensibilă, inteligentă, tulburătoare. „Accentul său, puțin trenant în limba română, are un farmec nebănuit în franțuzește" – observa, cu acest prilej, Ion Anestin (*Vremea*, 15 martie 1936).

Demn de semnalat este și interesul constant al Mariei Ventura pentru dramaturgia originală nouă. Ea a dat viață pentru prima oară fragilei și enigmaticei Liana din *Pavilionul cu umbre* de Gib Mihăescu (1928), Jeanei din drama psihologică *Veste bună* de Mircea Ștefănescu (1936), lui Cezar Borgia (alt rol în travesti) din drama istorică de inflexiuni shakespeariene *Borgia* a lui Alexandru Kiriței (1937).

În perioada interbelică, elogiile la adresa Venturei devin, mai mult sau mai puțin, un loc comun. Chiar dacă unul sau altul dintre spectacolele ei nu se ridică la înălțimea așteptărilor, vina este atribuită regiei sau – după caz – unor actori incapabili să o secundeze. Cu toate acestea, încep să se facă auzite și alte opinii. Nu era vorba, numaidecât, de talentul actriței, pe care nimeni nu-l contesta, ci de o dispută cu miză mai largă. Într-adevăr, războiul antrenase după sine profunde schimbări de mentalitate. Anii '20 sunt marcați de memoria unei experiențe tragice, dar, în același timp, de o puternică voință de înnoire, de o remarcabilă efervescență culturală. În teatru, se pledează pentru o artă care să se adreseze intelectului și spiritului, nu emoțiilor primare, pentru o artă capabilă să redea marile frământări ale ființei umane, și nu intrigile de alcov. În aceeași ordine de idei, este menționată tot mai insistent problema discrepanței între sensibilitatea contemporană și stilul interpretativ al actorilor formați în perioada antebelică. Prin forța lucrurilor, personalitatea Mariei Ventura este, și ea, adusă în discuție. În 1926, comentând prestația actriței în *Ioana d'Arc*, Camil Petrescu scrie: „D-ra Ventura aducea acum zece ani. teatrului calități care se pot preciza: un fizic de o rară feminitate, un temperament activ și mai ales o voce stranie [...]: cu timbru de contraltă, cu inflexiuni minore de caterincă și mai ales – rară însușire – cu nervozitatea foarte interesantă care are toate calitățile de distincție ale graseierei, fără cusururile ei. Aceste însușiri erau în moda timpului. Cu ele atingeai apogeul zilei" – în speță, în teatrul franțuzesc *en vogue* ori în piesa cu pretenții simboliste. Dar astfel de însușiri, neînsoțite de o superioară intelectualitate, explică interpretarea neconvingătoare a eroinei lui Shaw: „patetică și exterioară", „rațională mai mult decât iluminată" (*Cetatea literară*, 15 februarie 1926). Dacă autorul lui *Danton* o consideră o actriță de temperament, la care „emoția [...] e oarecum prea profesională" și deci inferioară „față de cea pornită din centrii de gândire și afectivitate" (*Cuvântul liber*, 7 februarie 1925), pe Haig Acterian îl nemulțumește mai ales ușurința cu care Ventura sare de la o „piesetă sentimentală" la alta, sub egida unei imposibile arte franco-române (*Vremea*, 24 mai 1931). De altfel, principalul reproș care i se aduce Venturei este legat de repertoriu. Cu mai multe prilejuri, și de pe poziții diferite, este semnalată irosirea actriței în spectacole cu texte mediocre.

Admiratori fervenți sau comentatori circumspecți, criticii se vor pleca însă, cu toții, în fața vocației de tragediană a Mariei Ventura, care izbucnește ca o flacără în *Fedra* – creație, pare-se, desăvârșită, și apreciată ca atare la București și la Paris. Cu silueta ei zveltă, cu ținuta elegantă, cu dicția ei impecabilă, Ventura a întrupat-o pe Fedra evitând toate capcanele exagerării în care ar fi putut să cadă o actriță mai puțin dotată: pasiunea devastatoare și ura tăioasă pe care le trăiește eroina lui Racine au fost redate cu un extraordinar simț al măsurii, sub care se ghicea intensitatea tragicului. Camil Petrescu admite că „eleganța gestului, calitatea vocii, știința de a spune versul fac din d-ra Ventura o superioară tragediană. Dacă la aceste însușiri adaugi și copleșitoarea d-sale feminitate, înțelegi că era o Fedră cum nu se poate mai potrivită" (*Cetatea literară*, nr. 5–6, martie 1926). Ventura în *Fedra* este ca „o mare floare de lumină albă care se desface și își părăsește una câte una petalele" – notează, inspirat, Tudor Vianu (*Gândirea*, nr.4/1928).

De numele Mariei Ventura se mai leagă o îndrăzneață – și controversată –întreprindere teatrală. Beneficiind de o generoasă subvenție de la stat, actrița a deschis în toamna lui 1929, în sala Comoedia din pasajul Majestic, un teatru ce-i purta numele. În materie de personal, flerul Marioarei Ventura a funcționat fără greș. Ca regizor permanent, îl angajează pe V.I. Popa (care, prin muncă asiduă, făcuse adevărate minuni la Naționalul din Cernăuți), iar după plecarea acestuia, în 1932, pe Haig Acterian. Trupa era alcătuită din actori de valoare, cei mai mulți tineri: Aura Buzescu, Leny Caler, Maria Mohor, Silvia Fulda, Marietta Deculescu, Silvia Dumitrescu, Eugenia Bamé, George Vraca, Tudor Călin, A. Pop Marțian, G. Timică, Constantin Toneanu, N. Sireteanu, Jules Cazaban, R. Bulfinsky, Mihai Popescu, Florin Scărlătescu, Ion Iancovescu ș.a. Noua instituție este inaugurată cu o frumoasă dramă-poem, în tușe expresioniste: *Lupii de aramă* a lui Adrian Maniu, în care Ventura interpretează rolul Domniței. Cu acest început de bun augur, teatrul promitea să facă o serioasă concurență prestigioasei Companii Bulandra. Și, într-adevăr, pe parcursul celor cinci stagiuni cât a funcționat, Teatrul Maria Ventura obține succese de răsunet, între care *Stăpânul inimii sale* de Paul Raynal, *Karl și Anna* de L. Franck, *Șoarecele de biserică* de Fodor Laszlo, *Molima* de Ion Morariu Sadoveanu, toate sub bagheta lui V.I. Popa, *Sexul slab* de Ed. Bourdet în regia Venturei, un excelent *Cum vă place* montat de berlinezul Victor Barnowsky, *Crimă și pedeapsă* în regia lui Soare Z. Soare ș.a. Cu toate acestea, munca la teatru se poticnește. Ca peste tot, apar neînțelegeri și intrigi de culise, amplificate însă de lungile absențe din țară ale directoarei. Ecourile negative în presă se înmulțesc; teatrul a rămas un simplu „birou de încasat subvenția – cu intendentul și misiții respectivi", scrie Dem. Teodorescu, reclamând o prezență mai activă a artistei, atât la cârma cât și pe scena instituției (*Cuvântul*, 26 septembrie 1932). Mai târziu, regizorul V.I. Popa, într-o scrisoare către Al. Mavrodi, își mărturisea simpatia pentru Ventura, silită să navigheze între diverse interese: „am înțeles [...] toată lupta care se dădea în cele trei fățuri dintr-însa: directoarea, femeia subțire și artista". Închiderea teatrului în 1934 putea fi interpretată, la vremea aceea, ca un eșec. Privind însă retrospectiv, este limpede că inițiativa actriței a dat rod, generând un climat de emulație și punând în valoare mulți actori tineri.

Pentru noi, cei de astăzi, arta Mariei Ventura a rămas prinsă, ca fluturele într-un insectar, în impresiile așternute pe hârtie de contemporani. Nu avem cum să-i mai percepem vibrația, nu avem cum să mai simțim acele „impetuozități romantice și elanuri dincolo de graiul omului" despre care vorbea Acterian; este condiția actorului de oricând și de oriunde. Putem doar să o evocăm, în acest decembrie în care se împlinește jumătate de veac de când cortina s-a lăsat peste o viață și o carieră de excepție.

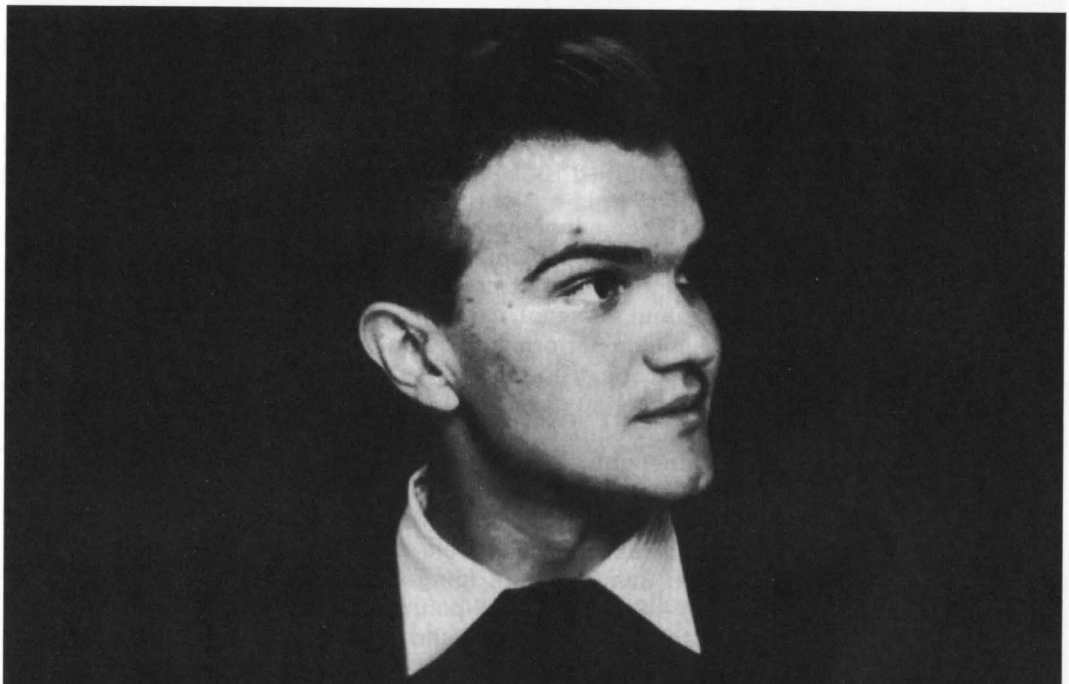
Petrică POPA:

„Fidelitatea, o formă de vitalitate"

„...O interpretare admirabilă, convingătoare, susținută coerent până la amănunt", „... și-a studiat rolul până în cele mai mici amănunte. Fiecare gest, fiecare rostire..." Sunt formulări care consemnează în mod obișnuit creația marilor actori. Eu aș adăuga – a marilor actori formați la școala unui alt secol, care știa că adevărul scenei stă în detalii. Astăzi suntem mai tentați să asimilăm performanța cu un joc ofensiv, agresiv, de-a valma. Cu talentul adaptării din mers la scene, trupe și teatre aflate în continuă tranziție. Petrică Popa este unul dintre rarii artiști care au descoperit secretul longevității profesionale. El a cultivat fidelitatea ca formă de... vitalitate. Născut la 3 iulie 1929, actorul se află astăzi, la cei 75 de ani de viață, în fața unei duble performanțe: 55 de ani de activitate, dintre care 50 în Teatrul Nottara. Și un număr dublu de roluri interpretate, dintre care îi place să amintească de: Vasea din *Așa va fi* de N. Simonov (regia: Lucian Pintilie) – Premiul de interpretare la Festivalul Tinerilor actori din teatrele dramatice, în 1957; Pickering din *Pygmalion* de G.B. Shaw (regia: Sanda Manu); Ipingescu din *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale (regia: Dan Micu) – Premiul criticii pentru cel mai bun spectacol, în 1987; Le Bret din *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (regia: George Rafael); Tyller din *Richard al III-lea* de Shakespeare (regia: Ion Șahighian); avocatul Dragomirescu din *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (regia: Mihai Berechet); Calandro din *Calandria* de Bernard Dovizzi da Bibbiena; Dometie din *Martorii sunt de față* de Virgil Stoenescu –Premiul de interpretare, în 1986; Pișcik din *Livada de vișini* de A.P. Cehov (regia: Dominic Dembinski); Prosper Ladino din *Pârjolul* de Cezar Petrescu; Georges Duduleanu din *Gaițele* de Al. Kirițescu; Anselme din *Avarul* de Molière (regia: Dominic Dembinski); Episopul Folliot din *Thomas Becket* de Jean Anouilh; Gaetano din *Mizerie și noblețe* de Eduardo Scarpetta; Vitek din *Enigmatica doamnă M* de Karel Čapek; Kranski din *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon. Petrică Popa este un actor pe care talentul și profilul teatrului cu fața la bulevard l-au predestinat comediei de mare succes. A fost aplaudat în spectacole longevive ca *Băieții veseli, Sonet pentru o păpușă, Idioata, Adio, Charlie.* A cântat și a dansat în musicaluri precum *Lady X* sau, de curând, *Miresele căpitanului.* Dacă adăugăm la toate acestea numeroasele apariții în emisiuni de divertisment, la teatrul de televiziune și la cel radiofonic, avem imaginea unei cariere impresionante, îmbogățite, în această toamnă, pe aceeași scenă a Teatrului „Nottara", cu încă două roluri: Subcomisarul și Unchiașul din spectacolul *Capul de rățoi* de George Ciprian (regia: Răzvan Dincă).

Andreea Dumitru: *Prin ce joc al sorții se putea întâlni cu teatrul, în anii '40, viața unui tânăr născut în Hunedoara?*

Petrică Popa: M-am format într-o familie în care dorința de a face bine, cinstea și cumsecădenia erau socotite virtuți primordiale. Mama era casnică, dedicându-se cu totul creșterii celor cinci copii. Tatăl meu a fost profesor de limba și literatura română, mare iubitor de teatru. Juca în piese într-un act de Zaharia Bârsan, în fața unui public format din părinți, profesori și elevi, fiindu-i apreciate nu doar aptitudinile actoricești, ci și priceperea de a pune în scenă. În anul 1941, s-a transferat la Timișoara, iar eu am avut șansa să urmez cursurile unei instuții de elită, Colegiul Național Bănățean „C. D. Loga". Eram coleg aici cu fiul controlorului de bilete de la Teatrul din Timișoara. Așa am putut să văd multe



La absolvirea Institutului de Artă Teatrală. 1949.

Cu Liliana TOMESCU și George CONSTANTIN în *Pygmalion* de G.B. Shaw. 1959.

spectacole ale Teatrului Național din Cluj – refugiat la Timișoara după Dictatul de la Viena, din 1940. De fapt, încă de la vârsta de treisprezece ani, frecventam cu regularitate matineele școlare. Vedeam spectacole cu piesele lui Caragiale, Blaga sau Delavrancea, cu actori valoroși, care m-au impresionat enorm: Ștefan Braborescu, Titus Lapteș, Nicolae Sireteanu, Maria Cupcea, soții Moruzan. În același timp, veneau în turneu companii teatrale din București, cu nume mari precum George Vraca, Leny Caler, Ion Manolescu, George Timică, V. Maximilian, George Ciprian, C. Ramadan. Le vedeam pe toate, având „pilă" la controlorul de bilete. Și, uite așa, au început să-mi umble prin cap „sticleții" teatrului. În timpul liceului, am început să joc mai întâi într-o piesă intitulată *Umbrela pierdută*, apoi în comedia *Iepuroii*, titluri care, amintite acum, își au farmecul lor. Având priză la public, am prins curaj și am atacat partituri mai importante în propriile mele „montări": Cațavencu și Zaițev din farsa *O zi de odihnă* de V. Kataev, rol pe care aveam să îl reiau pe scena Teatrului „Nottara", în 1970, într-o distribuție de excepție cu Melania Cârje, Ion Bog, Migri Avram-Nicolau, Nucu Păunescu – un spectacol fermecător, care s-a jucat de peste 200 de ori cu casa închisă...

A.D.: *Cu alte cuvinte, cochetarea cu teatrul s-a transformat în destin...*

P.P.: Așa a fost, un joc predestinat căruia i-am urmat cu sfințenie regulile... mai întâi, la Institutul de Artă din Timișoara, unde am avut profesori doi actori de excepție, cu o solidă cultură: Lilly Bulandra și Ștefan Braborescu...

A.D.: *Nume aproape uitate...*

P.P.: Lilly Bulandra venea cu experiența Teatrului Național din Cernăuți, fiind și autoarea uneia dintre primele cărți din țară cu tema *Actorul și arta sa*. Maestrul Ștefan Braborescu era un pilon al Teatrului Național din Cluj și decan de vârstă al Teatrului din Timișoara, un model de inteligență și cultură artistică. După absolvirea Institutului, în 1949 – așadar acum 55 de ani – s-a petrecut debutul meu ca actor la Teatrul de Stat din Turda, unde am avut norocul să lucrez cu doi regizori de marcă ai teatrului românesc: Ion Olteanu și Val Mugur...

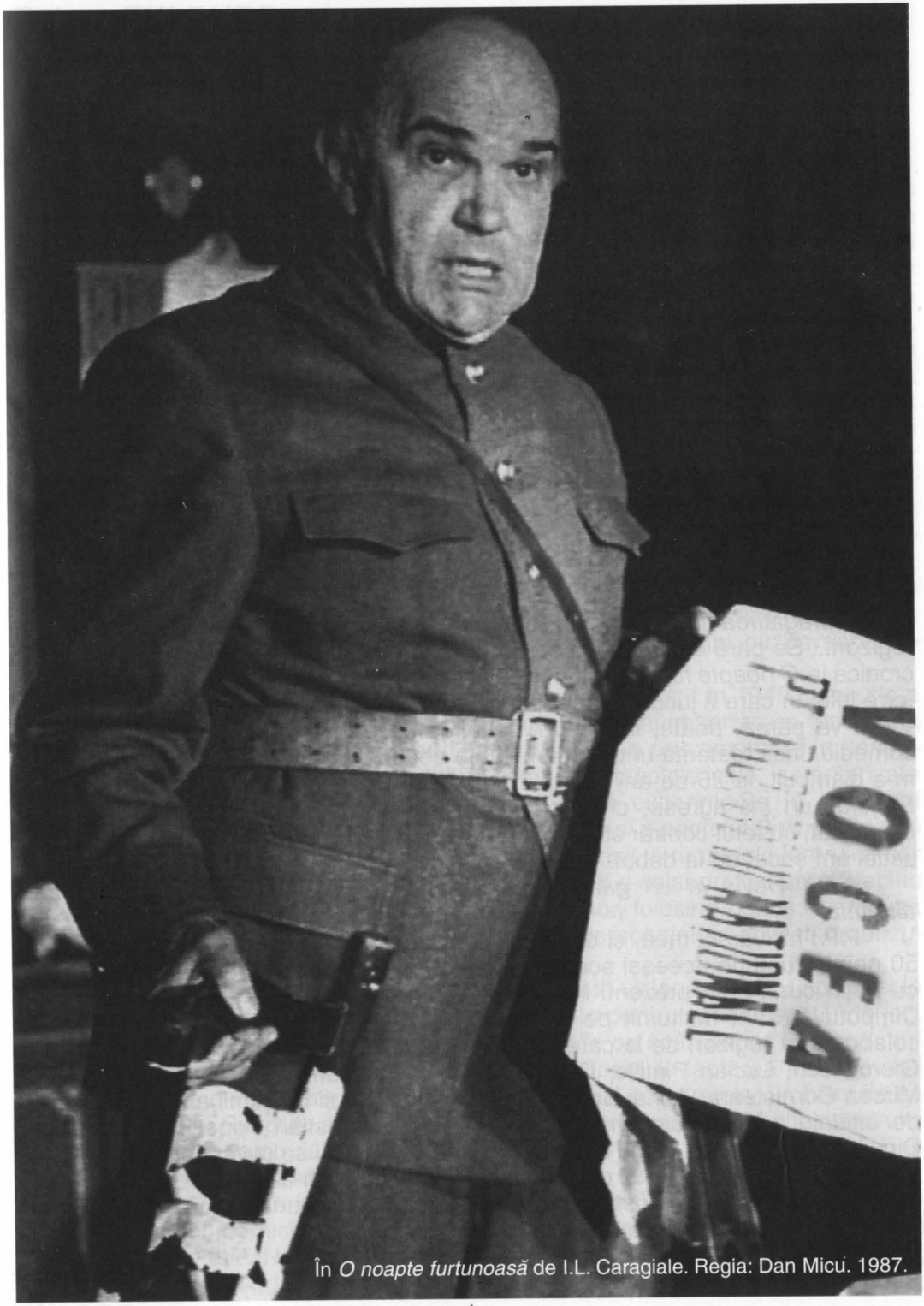
A.D.: *Tatăl Meșterului Vlad Mugur.*

P.P.: Într-o singură stagiune, am jucat în șase spectacole, șase roluri consistente care m-au supus unor examene grele, dar binevenite pentru un actor debutant. Într-un turneu, s-a întâmplat să fiu văzut de către directorul Teatrului de Stat din Arad, expresivul actor Al. Marius, care mi-a propus transferul. După un timp, la 1 iulie 1954, am intrat la Teatrul Armatei (actualul Teatru „Nottara") pe ușa din față, pășind cu dreptul. Am fost cel mai norocos să fiu descoperit și angajat de către maestrul Ion Șahighian, căruia i se spunea Șahul, directorul artistic al teatrului. Un adevărat animator, un mare regizor, cap de școală, generos pedagog. Prezența lui, personalitatea lui emanau noblețe și eleganță. Fiecare repetiție era o lecție, fiecare spectacol – un eveniment, o bucurie. Așa se face că, din 1954, slujesc fără întrerupere, cu dăruire și rigoare profesională, această instituție.

A.D.: *Și mai ales cu fidelitate. 50 de ani în același teatru...*

P.P.: Exact 50. Am îmbătrânit o dată cu Teatrul „Nottara". 50 de ani de fidelitate, fără a-l părăsi nici o zi. Am avut multe împliniri, reușite, satisfacții. Dar și dezamăgiri, momente mai dificile peste care am reușit să trec scrâșnind din dinți, ambiționându-mă să-mi fac profesia bine și cu dăruire. În primii ani petrecuți aici, am avut privilegiul să fiu coleg și partener cu mari personalități. Îi

Cu George VRACA în *Richard al III-lea* de W. Shakespeare. 1964.



În *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale. Regia: Dan Micu. 1987.

urmăream fermecat la repetiții și spectacole, căutând să învăț din secretele meșteșugului pe care-l stăpâneau cu virtuozitate, așa cum astăzi urmăresc jocul tinerilor colegi, căutând să mă „acordez" modului lor de interpretare. De la Ion Șahighian, George Vraca, V. Maximilian, Ramadan și, mai târziu, de la George Constantin, am învățat ce înseamnă conștiința actoricească, adevărata dragoste de teatru și sfânta seriozitate profesională. Respectul pentru public, pentru partener, respectul față de tine însuți. Îmi revin în minte, din ce în ce mai des, aproape obsedant, vorbele pe care mi le-a spus maestrul Șahighian: „În teatru, o singură renunțare e interzisă – renunțarea la demnitate". Poate că tocmai bucuria scenei înseamnă, de fapt, „talent". Iar talentul, dacă e într-adevăr talent, impune demnitate.

A.D.: *Acultându-vă, am senzația că un artist atât de loial profesiei sale trebuie să se simtă tare înstrăinat în aceste vremuri... Chiar și în perioada neagră a comunismului, încă mai trăiau aristocrați în lumea scenei.*

P.P.: Firește, nu pot omite directoratul marelui om de teatru Horia Lovinescu, perioadă extrem de importantă și prodigioasă a Teatrului „Nottara", cu spectacole de mare valoare, multe dintre ele adevărate evenimente. Lovinescu a întărit trupa cu actori deosebit de înzestrați, care sunt și astăzi vârfuri ale teatrului.

A.D.: *Numele dumneavoastră rămâne legat de o anumită știință, parcă pierdută astăzi, a comediei bine făcute, a rolului construit rotund, cu atenție pentru detalii... Era acesta un câștig al școlii de altădată?*

P.P.: Cred, mai degrabă, că depinde, în primul rând de zestrea naturală a interpretului. Eu sunt un tip extrem de meticulos, îmi place să răscolesc biblioteca pentru pregătirea fiecărui rol, să știu cum l-au gândit, înaintea mea, alți actori sau regizori... Se pare că lucrul acesta nu a rămas neobservat. Valentin Silvestru, în cronica la *O noapte furtunoasă* din 1987, în regia lui Dan Micu, făcea o comparație între felul în care îl jucam eu pe Ipingescu și interpretarea marelui Ion Brezeanu. Vi se va părea, poate, interesant să aflați că Șahul mă angajase ca actor de comedie, însă, datorită unor circumstanțe de forță majoră, m-a scos dintr-un rol și m-a distribuit, la 25 de ani neîmpliniți, în rolul Prosper Ladino, fiul de moșier din *Pârjolul*, un ins agresiv, chinuit de crize de isterie – rol de compoziție foarte complicat, cu totul contrar structurii mele native. A fost o surpriză pentru mine, dar astfel am șocat de la debut.

A.D.: *Revin la un gând poate retoric: nu aveți nostalgia „zăpezilor de altădată"?*

P.P.: La vârsta mea, și după o carieră actoricească de 55 de ani – din care 50 neîntrerupți pe aceeași scenă – verbele se conjugă mai mult la trecut și doar cu puțin curaj și la prezent. Nu vreau să credeți că aceste gânduri sunt triste. Dimpotrivă, sunt mulțumit de ceea ce am realizat în profesie și în viață. Am colaborat cu regizori de la care am avut enorm de învățat: Sanda Manu, Lucian Giurchescu, Lucian Pintilie, Dominic Dembinski, Dan Nasta, Alexandru Dabija, Mircea Cornișteanu, Mihai Berechet, Dan Micu. Dar și în ultimii ani m-am bucurat de întâlniri profesionale importante cu Theodor Cristian Popescu sau Răzvan Dincă. Mă pot mândri că nu am luat niciodată ceea ce i se cuvenea altcuiva, că nu a trebuit să-mi vând sufletul ca să-mi fie mie mai bine. Mi-am văzut de drumul meu, fără compromisuri. Am fost un actor truditor și vă mărturisesc că și acum, când sunt pe scenă, trăiesc bucuria și satisfacția jocului.

Andreea DUMITRU

Raluca TULBURE

Arlechino 55

Într-o zi de 2 octombrie a anului 1949, la Braşov, s-a născut un nou teatru de păpuşi.Tot într-o zi de 2 octombrie, dar în anul 2004 o mână de invitaţi şi-au dat întâlnire să sărbătorească, alături de cei 28 de angajaţi ai teatrului, cei 55 de ani de la înfiinţare. Şi au mai sărbătorit ceva: Teatrul „Arlechino" s-a mutat în casă nouă. De fapt, vechea lui sală,însă complet renovată. După 7 ani de „pribegie", „Arlechino" are o sală cochetă,intimă. Cât au „rătăcit" prin lume, actorii au jucat în deplasări sau într-o sală improvizată de 6 metri pătraţi, într-un spaţiu, hai să-i zicem, neconvenţional, un magazin dezafectat. Copiii stăteau înghesuiţi pe nişte pernuţe, dar nu încăpeau mai mult de 30. Acum, în sală pot lua loc o sută de spectatori, aşezaţi comod în scaune rabatabile, ce ar stârni invidia oricărui teatru. Directorul lui „Arlechino", Liviu Steciuc,un artist păpuşar de mare valoare, dar şi un regizor cu remarcabile realizări, îmi mărturisea că „sala de împrumut a fost benefică pentru că altfel eram la un pas de a ne pierde identitatea". Datorită spaţiului de joc extrem de mic au fost create spectacole de buzunar, cu decoruri simple, dar funcţionale, unele dintre ele interesante, spectacolele mari au luat drumul podului, au fost trecute pe linie moartă pentru ca, acum, în casa cea nouă, să fie reluate. Copiii trebuie doar să treacă strada (spaţiul imrpovizat era vizavi de teatru) pentru a se întâlni cu personajele preferate.

Nella Stroescu a fost prima directoare a teatrului înfiinţat în 1949 ca secţie a Teatrului Dramatic. Primul scenograf şi unul dintre cei mai importanţi a fost Maria Dimitrescu. Iar printre regizorii marcanţi, primul care şi-a pus amprenta în perioada de început a fost Aristotel Apostol. Dintre spectacolele sale, caracterizate printr-o continuă căutare de mijloace şi interesante experimente în domeniul expresiei plastice amintim doar *Tragedia regelui Oktar şi a prinţului Dalibor*. Spaţiul nu ne permite să-i citãm aici pe toţi cei care au contribuit la renumele teatrului, dar nu o putem omite pe scenografa Simó Enikö, cea care a colaborat cu Liviu Steciuc la realizarea unor spectacole pline de poezie şi umor, folosind păpuşa compusă ori metamorfoza spectaculoasă a decorului sau a personajelor *(Poveşti de buzunar, Porumbiţa albă* sau *Pescarul şi norocul lui.*

Zilele aniversare de la „Arlechino" ne-au prilejuit vizionarea unor spectacole mai vechi (poate se impunea o şi premieră), create pentru vechiul spaţiu de joc. Am urmărit cu plăcere şi încântare *Poveşti trăsnite pe scări sucite* (o joacă muzicală cu motive din basme cunoscute), *Mica vrăjitoare* (adaptarea unei poveşti germane despre o vrăjitoare bună care le pune la colţ pe suratele ei obişnuite să facă fapte rele) şi *Punguţa cu doi bani* (ingenios „cititã", mutată în lumea teatrului de bâlci, a actorilor ambulanţi care o povestesc cu umor).

Trupa de păpuşari este excelentă şi, alături de cei din generaţia de mijloc, lucrează o mînă de tineri talentaţi şi entuziaşti, recrutaţi, fie dintre absolvenţii facultăţilor de profil, dornici de a-şi face meseria, fie dintre cei „săgetaţi" de miracolul teatrului de animaţie. Nu pot să nu-i amintesc pe cei care au dus greul „exilului", care au străbătut mii de kilometri în Braşov şi împrejurimi, dar şi în străinătate,

care nu s-au descurajat și au luptat cu stoicism pentru a-și face meseria în „casa" lor: Mihaela Steciuc,Miriana Brânduș, Manuela Jutaru, Petronela Bogdan, Maria Suciu, Miruna Vâju, Eliza Vizitiu, Teodor Gomboș Adrian Farca, Adrian Dobrescu, Silvian Duică, Marius Stroe.

La ceas de sărbătoare s-au întâlnit foști și actuali păpușari, s-au dat diplome și medalii, s-au depănat amintiri, s-a vernisat o expoziție cu schițe și păpuși semnate de Maria Dimitrescu, Antonio Albici, Simó Enikö și Eustațiu Gregorian.

Programul a mai cuprins și spectacolul *Faust* al Teatrului Țăndărică, singura trupă invitată.

Întâlnirea de la Brașov, mi-a confirmat ideea că lumea păpușarilor, deși mică și sărăcă în mijloace financiare, este fascinantă și hotărâtă să lupte pentru a merge înainte.

***

Corina HERGHELEGIU

Teatrul de păpuși „*Arlechino*" din Brașov a aniversat, în zilele 1, 2 și 3 octombrie, *55 de ani activitate* de la înființare (1949–2004). Cronicarii vremii spun că: „într-o zi de duminică, 16 octombrie 1959, ora 11.00, Teatrul de Păpuși din Brașov își inaugurează stagiunea cu piesa *Scufița Roșie* în sala Lumina".

La început, instituția a fost înființată ca secție a Teatrului de Stat, sub direcția Doamnei Nella Stroiescu (1949–1950), începând însă din anul 1991 dobândește statutul de teatru independent, devenind Teatrul pentru Copii „*Arlechino*" sub egida actorului și regizorului Liviu Steciuc.

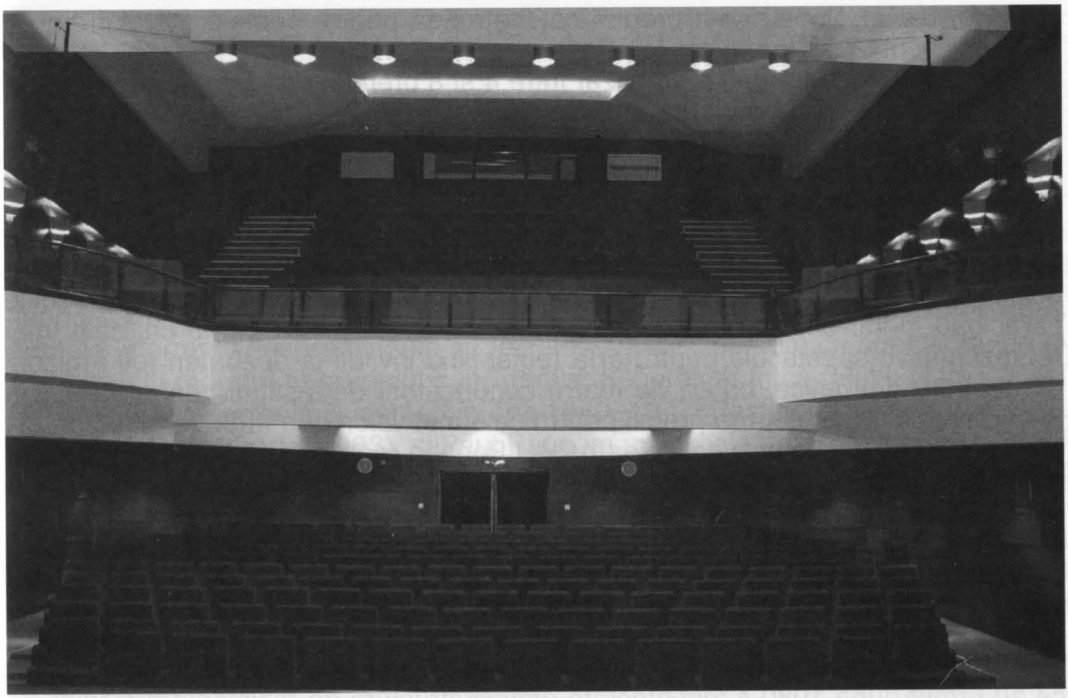
Nume mari au contribuit la dezvoltarea și menținerea profesionalismului artistic timp de 55 de ani: Aristotel Apostol, Andrei Armacu, Mihai Fotino, Vali Voiculescu Pepino, Bujor T. Râpeanu, Mircea Andreescu, Petre Bokor, Dorina Tănăsescu, Silviu Purcărete ș.a. Cei care continuă și astăzi să aducă zâmbete pe fețele copiilor sunt artiștii Mihaela Steciuc, Miriana Brânduș, Manuela Jutaru, Petronela Bogdan, Maria Suciu, Miruna Vâju, Eliza Vizitiu, Teodor Gomboș, Adrian Farca, Adrian Dobrescu, Silvian Duică, Marius Stroe.

Munca păpușarilor brașoveni a fost răsplătită nu numai cu aplauze și flori, ci și cu premii, atât în țară cât și în străinătate. Astfel, București (1956): *Traista, Turbanul și Fluierul* – Premiul I; Bielsko-Biala (Polonia, 1974: *Rochița cu figuri* – Premiul special; București (1987): *Aventurile lui Talion* – Premiul I; Praga (Cehia, 1998): *Punguța cu doi bani* – Premiul I ș.a.

Cu ocazia acestei manifestări, organizatorii teatrului au transformat cele trei zile de aniversare, într-o adevărată sărbătoare cu spectacole, vernisajul unei expoziții, invitați de onoare etc.

Alăturându-se bucuriei celor ce au sărbătorit evenimentul, *Uniunea Teatrală din România* (UNITER) împreună cu revista „*Teatrul azi*" urează artiștilor brașoveni multe succese și aceiași dăruire pasionată pentru spectatorii de toate vârstele.

LA MULȚI ANI, DRAGI COLEGI!



Teatrul „Victor Ion Popa" Bârlad se întoarce în sediul său

Înființarea Teatrului de Stat Bârlad în anul 1955, perioada în care orașul era reședința regiunii Bârlad ce se întindea de la Huși – Vaslui și până la Focșani inclusiv Panciu, Odobești etc., s-a realizat în urma unor repetate propuneri și insistențe ale forurilor regionale. Acest fapt coincidea cu împlinirea unui vechi deziderat al oamenilor buni și harnici ai urbei, doritori de cultură în această parte a Moldovei de jos, care n-a cunoscut niciodată o asemenea instituție de artă, cu o trupa proprie și cu o activitate profesionistă permanentă.

În perioada anilor 1953–1955, până la inaugurarea teatrului, s-au desfășurat lucrările de adaptare a unei vechi săli de tribunal construindu-se balconul, scena și toate accesoriile necesare unei săli de teatru.

Astfel, noul edificiu al teatrului s-a construit în stilul unei săli moderne cu o capacitate de peste 400 locuri, staluri, loji, balcoane confortabile, holuri elegante și spațioase pentru public.

Spectacolul inaugural a avut loc la 28 decembrie 1955, cu *Mielul turbat,* comedie satirică de Aurel Baranga, în regia maestrului emerit al artei Sică Alexandrescu, prim-regizor al Teatrului Național „I.L.Caragiale" din București și scenografia lui Mihai Tofan – colaboratori.

Cu ocazia împlinirii unui an de activitate artistică, din inițiativa secretarului literar Vasile Mălinescu și a directorului Aurel Cerbu s-a montat piesa *Tache, Ianke*

și Cadâr de V.I. Popa și s-a propus ca Teatrul să poarte numele marelui om de teatru, născut la Bârlad Victor Ion Popa.

În fiecare stagiune, s-au realizat între 4 și 8 premiere teatrale, turnee în țară și peste hotare. La propunerea eminentului critic de teatru Valentin Silvestru, s-a inițiat începând cu anul 1976 Colocviul Tinerilor Regizori din Teatrele Dramatice, metamorfozat după un an în Colocviul Regizorilor din Teatrele Dramatice. Această manifestare a constituit un autentic Colocviu teatrologic fiind o activitate emblematică atât pentru teatrul Bârlădean, pentru județul Vaslui cât și pentru mișcarea teatrală națională. Desfășurat din doi în doi ani, colocviul a ajuns la a 7-a ediție fiind sistat înainte de revoluție din motive politice. La acest colocviu participau printr-o riguroasă selecție câte 7–8 teatre din țară cu cele mai reprezentative spectacole pentru arta regiei fiind invitați la dezbateri toți regizorii din teatrele dramatice, criticii de teatru conducătorii de instituții teatrale etc. Un juriu de specialitate acorda premii pentru cele mai valoroase regii de teatru. În cei aproape 50 de ani de activitate, Teatrul „V.I.Popa" a realizat peste 320 de premiere de diferite genuri, din dramaturgia românească și universală făcându-se remarcat atît în țară cât și în străinătate, unele spectacole fiind transmise integral și la T.V.,

Datorită eroziunii timpului și mai cu seamă a celor 4–5 cutremure de pământ care au avut loc de-a lungul anilor, clădirea teatrului a fost din ce în ce mai afectată. Reparațiile periodice care au fost făcute au permis în continuare desfășurarea activității până în anul 2000. În urma seismului din 1977 s-a consolidat doar peretele de vest al scenei, în 1978 cupola, iar în urma seismelor ce au urmat după 1980 a fost afectată grav și structura de rezistență a clădirii.

Abia în 1991 s-a efectuat un proiect de consolidare și modernizare a sălii, iar lucrările au demarat în 1992 cu consolidarea tavanului din foaier și au continuat cu alte segmente din proiect fără întreruperea activității până în anul 2000.

În urma unei expertize făcută de către două comisii de specialitate, din partea județului Vaslui și a șefului de Proiect, ing. Mihul de la Iași, pe data de 6 martie 2000 accesul publicului a fost interzis, întrucât acoperișul sălii prezenta riscul prăbușirii. În cei 4 ani, sala a fost consolidată și reparată în proporție de 90% fiind redată în folosință pentru public la 8 mai 2004. Costul lucrărilor totalizează aproximativ 25 miliarde lei, fonduri alocate prin grija Consiliului județean Vaslui din bugetele anuale. Astfel sala a fost dotată cu 305 scaune noi, mochetă nouă, capitonarea pereților cu lemn de esență specială, orgă de lumini cu 240 circuite, iar pentru întreaga clădire s-a achiziționat o centrală termică pe gaz metan. În continuare urmează să se doteze sala cu o centrală de ventilație, gospodărie de apă și cu sistemele P.S.I. necesare.

Pentru etapele următoare, au rămas de executat lucrările de consolidare și modernizare a foaierului, a corpului administrativ și lucrările exterioare ale fațadelor clădirii care necesită finisarea generală. În acest scop se fac insistențe repetate pentru terminarea lucrărilor în vederea redării în circuitul național de cultură teatrală a Teatrului „V.I.Popa" Bârlad, care în anul 2005 va sărbători cei 50 de ani de existență. Cu acest prilej, se propune și organizarea prestigiosului Colocviu Național de Regie din teatrele dramatice. În anul jubiliar 2005, vom putea prezenta în teatrul complet renovat și un repertoriu de mare valoare artistică, printre care vor figura spectacolele: *Faust* de Goethe; *Celestina* de Fernando de Rojas; *Ivona, Principesa Burgundiei* de Gombrowicz; *Pelicanul* de Strindberg; *Gaițele* de Al. Kiriițescu; *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare, precum și o piesă din dramaturgia lui Victor Ion Popa, fiu al Bârladului, patronul instituției noastre.

Director, Marcel Anghel; Secretar literar, Vasile Mălinescu.

RESTITUIRI

Ion CAZABAN

Texte teatrale suprarealiste

Cum am spus și cu altă ocazie: la început, a fost interviul poetului Virgil Teodorescu – apărut în revista *Teatrul,* septembrie 1969 – care ne-a adus primele informații despre piesele și „textele oculare", gândite ca spectacol, de el și de ceilalți membri ai grupului suprarealist (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, D. Trost), activ la București în anii 1940–1947. Peste câtva timp, în revista hawaiană *Mele* (martie 1983), și Paul Păun va întări cele aflate de noi de la Virgil Teodorescu, completându-le chiar. Și unul, și altul vorbesc, cu precizări și exemple incitante, despre scenarii (sau succinte poeme scenice suprarealiste), reprezentate uneori în intimitatea grupului, care, în ochii noștri, prefigurau teatrul de imagine și teatrul-dans, ceea ce nu poate decât să sporească interesul cercetării. Desigur, fără să uităm că grupul suprarealist nu urmărea atât o răsturnare

La începutul anilor '40, pe faleza de la Constanța: Virgil Teodorescu și Gherasim Luca (în față), M. Rubinger, Mircea Pavelescu, Tașcu Gheorghiu-Șuly, pictorul G. Juster.

sau o dezvoltare a esteticii teatrului, cât utilizarea unor procedee de acțiune în sensul celor afirmate în majoritatea textelor programatice. Mesajul-manifest *Dialectica dialecticii* atrăgea atenția asupra „devierilor artistice" de la programul ideologic al mișcării, semnalate în „transformarea treptată a descoperirilor obiecti ve în mijloace de producere artistică". O dată cu plachetele tipărite și expozițiile organizate, textele cu destinație scenică propun, înainte de orice, „tehnici" de concretizare a unei atitudini, unei viziuni, unor obiective susținute consecvent.

Tot ce am găsit ulterior în arhiva rămasă de la Virgil Teodorescu – cercetată prin amabilitatea domnului Alexandru Solomon – a confirmat cele știute din interviurile pomenite. Ele nu includeau, totuși, cele două tablouri scrise de Gellu Naum, cu titlul *Exact in acelaș timp* – mai mult sau mai puțin accesibile, fiind publicate în volumul *Teribilul interzis* (încă din 1945), dar recent completate de pagini încă necunoscute, care n-au fost cuprinse în montarea lui Mihai Măniuțiu de la Naționalul clujean. De *Amphitrite* a lui Gherasim Luca se știa, cel puțin printre specialiști, dar pentru aceștia era doar literatură suprarealistă, până de curând, când Horațiu Mihaiu a urcat-o pe scenă, așa cum fusese, de altfel, dorința autorului. Arhiva Virgil Teodorescu ne-a făcut surpriza descoperirii altor texte teatrale, cele mai multe fiind scrise de Gherasim Luca: *Les terreurs de ma vie, Ocean,* „dans intrauterin" în trei tablouri, *Sicriul irespirabil,* cinci acte, în colaborare cu Gellu Naum. În plus, cele două variante ale *Amorului invizibil*, semnate de Paul Păun, Virgil Teodorescu și D.Trost, precum și *Nunțile filogenice* de D. Trost, douăzeci și patru de scene de pantomimă care transpun pasaje din cartea francezului Jean Rostand despre viața sexuală a animalelor. Cei pentru care „Poezia, iubirea, revoluția sunt una" scriu scenarii de o violentă imaginație erotică, de un erotism exasperat și, totodată eliberator, scenarii bântuite de fantasme, de obsesia unor personaje livrești ca *Don Juan,* Mathilde (Stendhal), *Aurelie* (Nerval), *Des Esseintes* (Huysmans), *Malombra* (Fogazzaro), *Fantômas* (M. Alain și E. Souvestre), *Nadja* (A. Breton)... Sunt texte marcate de oniric sau de ludic, de un umor absurd, arătând o poftă irezistibilă de deriziune, Virgil Teodorescu și Paul Păun își amintesc că unele dintre ele au fost jucate în cerc restrâns de membrii grupului și de amicii lor. Există ciorna unui afiș pentru *Ocean* și *Amphitrite,* care urmau să fie reprezentate într-un singur spectacol. Față de textele cunoscute de noi, aflăm că scenariul lui Gherasim Luca, „provocat prin halucinație vizuală sistematică", va fi completat cu dialogurile lui Trost „obținute prin interpretarea kriptestezică a scenariului". Bănuim, deci, că pe scenă ar fi fost ceva în plus decât în dactilograma găsită sau în paginile tipărite. Interpreta principală pentru ambele scenarii este indicată Nadine Krainic (iubită de Luca și Trost, plecată la Paris în 1946). Pentru câțiva ani, tânăra femeie își impune prezența magnetică, iar Gherasim Luca îi dedică un poem ce-i împletea în metafore inițialele numelui.

Tentația teatrului, evidentă la grupul suprarealiștilor noștri, se poate materializa, însă, și în piesa-joc pe care o reproducem aici. O piesă-joc nesemnată de cei trei participanți – probabil, Paul Păun, Virgil Teodorescu și Trost, identificabili printr-un examen grafologic. Fiecare scria fără să știe ce a scris celălalt, îndoind hârtia ca următorul să nu-l poată citi (locul de îndoire l-am semnalat prin puncte!). După cum se vede, fiecare a rămas la personajul propus de la început. Limita unui act era impusă de scrierea unei file. Este o piesă-joc, un document totodată, din care nu lipsește, ca motivare

fundamentală, preocuparea suprarealistă pentru efectele multiple ale hazardului obiectiv, nici principiul, formulat de Lautréamont (care ar fi fost moto-ul proiectatei reviste *Gradiva):* „Poezia trebuie făcută de toți. Nu de unul". Fără îndoială, și teatrul.

„DOI CANARI FĂRĂ MAMĂ"

Tabloul I reprezintă o cameră fără uși și fără ferestre. Unicul perete, care de fapt este totul, din cauza hazardului și a reflectoarelor se transformă și se colorează când și când în galben. Mierla cântă. Unicul loc (ce se află în partea stângă a scenei) respiră calm și fără zgomot. Preotul intră. Barba îi crește neîncetat și pe nesimțite. Intră prin dreapta fluierând a pagubă, spunând în gând psalmi. Tare: „Doamne! De ce nu știu niciodată când barba mea crește?"

———————————————————*(semn care indică locul unde a fost îndoită coala,* n.n)

Victor Hugo: Asta îmi spunea și răposatul meu Tată Wachsman din Taica-Lazăr, înainte de a muri definitiv. Fiule, spunea, dacă vrei să ai succes în dragoste, să te porți cu femeile cum te-ai purta cu o floare *(râde indulgent, scoate o sabie și o înghite).*

———————————————————

Persiflorina *(se introduce în scenă prin evaporare și îmbrățișează pe Clovis):* Ți-am adus ziarul de dimineață, „Mon Clovis", să citim împreună mica publicitate *(Clovis scapă din brațele ei).* „Mon Clovis", nu-ți plac strugurii?

———————————————————

Preotul: Vino îndărăt, liana trupului meu... Nu pleca din negura mea. Clipele nenumărate le voi înșira și-ți voi face podoabă pentru încheieturile mâinilor tale fierbinți și ude.

———————————————————

Victor Hugo *(se apleacă și-și leagă șireturile):* Iertați-mă, vă rog, trebuie să caut ceva în portofel. Dar mă întorc imediat, n-aveți grijă. Tatăl meu spunea să nu-mi cumpăr niciodată un portofel mai mare decât un păduche. Deștept bărbat *(scoate o sabie din pantof, se dezbracă și și-o înfige în burtă)*

———————————————————

(Se aud două împușcături – tabloul regelui cade din perete și descoperă pe Persiflorina care își scoate zalele)

Persiflorina: Săriți, hoții! Hoții, hoții! *(face o pauză, respiră adânc; aparte):* hoții de păgubași!

———————————————————

Preotul *(slab):* Mâine mâncăm carne. Carne multă, grasă și sângerândă. Fără post, fără carne, fără urme.

———————————————————

Victor Hugo *(foarte obosit):* Iartă-mă, doamnă, dar sunt în momentul acesta foarte inspirat. Îmi dați voie să-mi bag un deget în gură? Tatăl tatălui meu făcea totdeauna așa atunci când nu putea să urineze câteva zile.

———————————————————

Persiflorina *(scoate un buchet de flori din sân și îl aruncă publicului):* Ho-ții! Ho-ho-ho! Ții-ții-ții!

Se repede la Clovis și începe să-l mănânce, în timp ce toate celelalte personaje se retrag plângând. În depărtare se aude un bucium și Persiflorina plânge și ea *(șoptește):* ho-ho-ho-ții-ții-ții.

Cortina cade.

Actul II

Scena reprezintă interiorul stomacului unui melc în mărime naturală (trei milimetri). E seară și afară se vede lume. Muzica intonează marșul nupțial.

Victor Hugo *(îmbrăcat în atlas, cu o sabie în mână, intră vesel):* Am venit, domnii mei, să vă prezint cadavrul tatălui meu, mort în bătălia de la Podul-Înalt *(înghite sabia).*

Persiflorina *(intră obosită în scenă, rezemată de un buduoar):* Dați-mi un scaun și un pahar cu apă! Clovis m-a trădat! Țara e slăbită de atâta război și noi biruri nu mai pot pune! *(respiră adânc)* pune!

Pentru primele spasme ale mărturisirilor, zice **Preotul,** trebuie să fiu foarte însetat. Atunci, de abia atunci, apa clară a adevărului va inunda coastele uscate și dornice. Va muia și îndulci minciuna, ca și părul, buzele, ca și aspirațiile.

Victor Hugo: Încântat de cunoștință, dragă Ma. Ești o femeie adevărată. Dar când ai venit din Monte-Carlo? Sărmană copilă, sper că nu ți-ai pierdut toată averea cu crupierul acela! Răposatul meu tată, când s-a născut mi-a spus: „În seara asta, s-a născut tatăl unui om mare." Dar eu m-am făcut că nu-l aud și m-am dus să joc poker cu Wachsman. Ma dragă, dă-mi te rog sabia ta să ți-o mănânc!

Persiflorina *(deschide brațele și-l prinde pe Trost din zbor):* Mon petit *(îl sărută pe ochi)* vi file iare hast du *(Trost ridică șapte degete),* dragul meu, am să vorbesc cu Clovis să te adoptăm *(îl înghite pe Trost și iese grăbită pe fereastră).*

Preotul *(tare, după ce, fără știrea nimănui, vorbise încet):* Două grătare pentru mine și două grătare pentru tine. Degeaba te uiți sălbatic și necruțător. Cine-mparte parte-și face.

Victor Hugo *(beat turtă):* Nu înțeleg *(adoarme cu degetul în gură).*

Persiflorina *(iese din scenă și se întoarce cu budoarul):* Clovis m-ai trădat! M-ai tră-dat și pelerinii știu să plătească *(aparte),* dacă n-ar observa cât de emoționată sunt, i-aș dărui budoarul *(iese grăbită)*

Victor Hugo *(extrem de furios, face spume la gură, dă ochii peste cap, își mușcă degetele):* Fiți liniștiți, fiți liniștiți, n-o să se întâmple nimic *(se ciocnește de oameni, o ia la fugă, se împiedică).* Nu se întâmplă nimic atunci când aștepți *(scoate patru săbii una după alta și le înfige în burtă. Din răni, în loc de sânge, iese foc, ard toți actorii, teatrul și spectatorii. Din această cauză, actul următor trebuie să se joace la Opera Română).*

Actul III

Acțiunea se petrece pe muntele Athos, acolo unde Napoleon I-a vândut pe Iisus Christos pentru un blid de linte. E sărbătoare populară, noaptea. Lăutari, hore, chiote. Din când în când, lumini de artificii și răstignirea lui Iisus Christos. Toate personajele intră prin stânga și ies prin dreapta. Scena este acoperită de un geam de cristal gros și puțin transparent. În primul plan, Munții Jura, pe o canapea Louis XV. În fund, la dreapta, o pârtie de schi.

Scena I

Persiflorina *(care stă tolănită pe canapea, alături de munții Jura):* Băieți! Aduceți-mi patinele! Sărbătoarea e în toi!

Preotul Marelui Templu se apleacă să-și lege sandalele sângerânde: Astăzi, pentru întâia dată, mi-am supt copilul. Trup din trupul meu, carne din carnea mea.

Victor Hugo *(disperat):* Nu se poate, nu se poate! Nu voi putea supraviețui acestui cataclism. Viața mea e în pericol, o să mă duc direct în cer, lângă Alfons XIII. Tatăl meu spunea: Fiule, să nu-ți fie frică de moarte, fiindcă tu vei muri de inaniție *(se calmează, scoate o sabie și o înghite).*

Corul pelerinilor *(îmbrăcați în pelerine portocalii, au apărut brusc și cântă):* Re-mem-ber, Re-mem-ber! Persiflorina te vrem nu-mai pe ti-ne! Ti-ti-ti-ti-ne! *(corul dispare și Persiflorina se urcă pe cristal).*

Preotul *(muindu-și degetele în marmeladă):* În noaptea asta, prevăd sfârșitul *(și le linge).* În toate nopțile sfârșitului, păsări moi și calde înot bune și lunecoase către mine. Patru dintre ele râd, iar celelalte se mulțumesc numai să audă.

Victor Hugo *(se dă jos de pe cal și își scoate armura):* A fost o luptă grea, domnișoară. Gata-gata să-mi cadă un nasture de la pantaloni. Tatăl meu, care a murit la Waterloo, îmi spunea: să ai totdeauna doi nasturi pentru fiecare gaură, mai ales la pantaloni *(se sinucide).*

Persiflorine *(se dă jos de pe canapea și măsoară pârtia de ski):* Clovis, m-ai trădat și asta nu ți-o voi ierta niciodată! Ni-cio-da-tă! *(scoate două revolvere și se împușcă).*

Preotul *(după ce a făcut o gargară – și toate preparativele de moarte):* Apropiați-vă, veniți să vă binecuvântez. V-am dat toată moștenirea și toate picăturile pântecelui meu asudat. Luați și vă bucurați, căci fără bucurii, necazurile n-au nici un farmec *(În timp ce copii plâng cu capetele descoperite, razele curcubeului împletesc un imn de slavă și lumină).* Și să știți: niciodată să nu mâncați salata nespălată. *(Moare în sughițuri egale, muzica cântă, baletul dansează și păsărelele zboară).*

P.S. După sumare investigații grafologice, cred că paragrafele cu Victor Hugo aparțin lui Paul Păun, iar cele cu Persiflorina, lui Virgil Teodorescu. (I.C.)

Mircea Radu IACOBAN

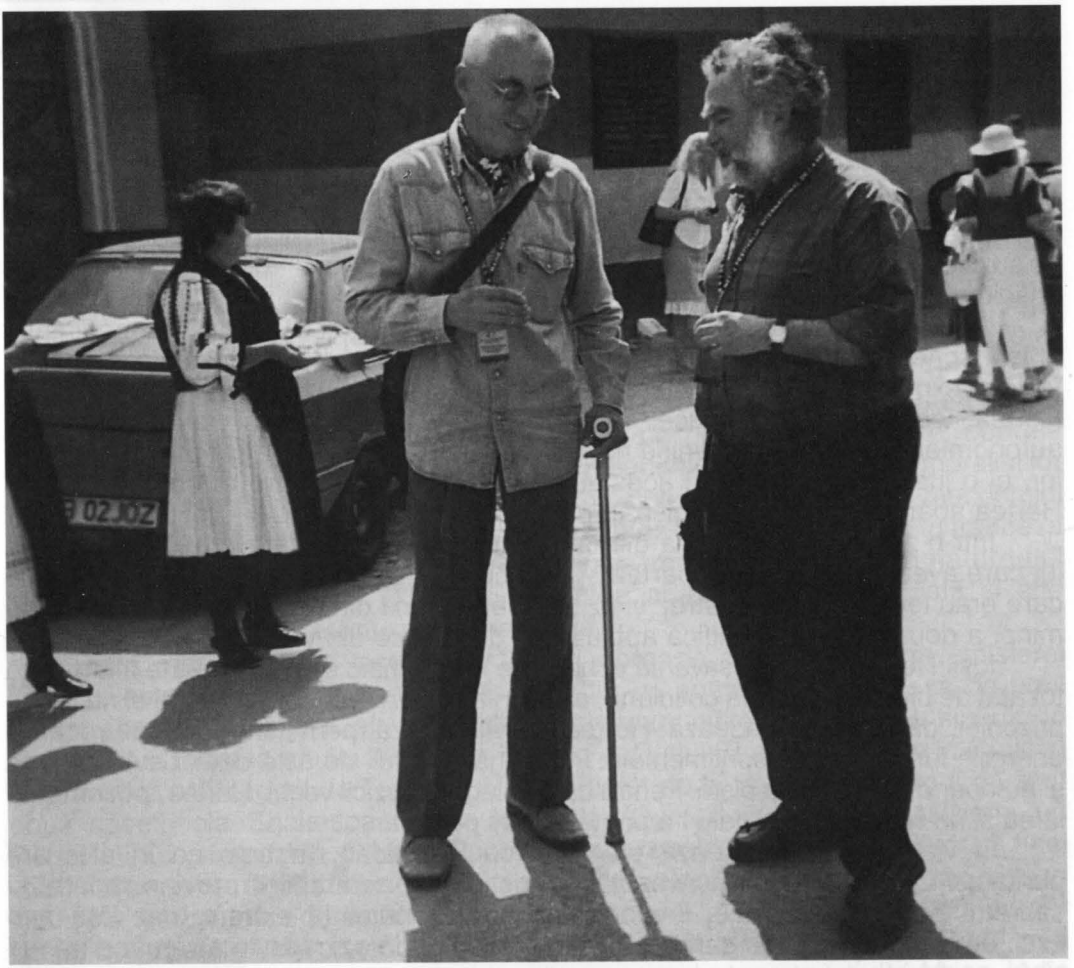
Aria calomniei

Anumite dosare tezaurizate la Arhivele Statului s-ar cuveni... să nu le vadă nimeni! Nu de alta, dar pot afecta imaginea unor personalități creditate unanim ca valori de excepție, și, barem moral, inatacabile. *Dosarul nr. 1/1933,* Fondul Teatrul Național Iași, referitor la concedierea marelui regizor A.I. Maican, pare a fi nu numai pilduitor, ci și... actual: impresia subsemnatului, care a condus 11 ani același Teatru Național, este că istoria se repetă ciclic și *cabala* în domeniul teatrului nu-i invenție recentă, ci vine de departe și de de mult. Este motivul pentru care fac publice (pentru întâia oară – dosarul a mai fost consultat doar de câțiva cercetători, între care N. Barbu, V. Râpeanu, Mihaela Tonitza-Iordache, V. Petrovici, Const. Paiu, Leonid Cemortan) crâmpeie din acest nefericit și elocvent dosar; el pune în evidență mecanismul tradițional al calomniei și „lucrăturilor" subterane. Ce se întâmpla pe scena ieșeană în 1933? Teatrul Național Iași, aflat într-o formidabilă perioadă fastă (probabil, cea mai rodnică din întreaga sa existență) a prezentat 30 (!!) de premiere utilizând o singură sală, în vreme ce ritmurile de astăzi scot la rampă doar 6–7 premiere la două săli. Se lucra într-un ritm drăcesc, repetițiile derulându-se inclusiv în intervalul 18 seara–7 dimineața. Șt. Ciubotărașu: *„Regizorul A. I. Maican impusese bătrânului teatru ieșean un ritm infernal: se repetau câte trei piese pe zi, iar generalele țineau, uneori, toată noaptea". (Teatrul,* dec. 1966) Drept pentru care, colectivul actoricesc se răscoală împotriva reputatului regizor tiran, pe care-l acuză de... „lipsă de pregătire și metodă", „uneltire pentru desfacerea trupei", „denigrarea actorilor", agresiuni sexuale și cam tot ce altceva le trecea interpreților prin minte. *„Declarațiile au fost date în fața noastră, Ionel Teodoreanu și Mihail Sadoveanu".* Comentariul directorului Iorgu Iordan: *„Mă surprinde că inamicii dumisale n-au găsit un pretext mai inteligent pentru a-l îndepărta din mijlocul lor". (Opinia,* 23 mai 1933) Marele actor Const. Ramadan scrie cu mânuța lui că *„s-a ascuns în closet, de unde a auzit niște urlete"* – pasă-mi-te, Maican își cotonogea trupa! Margareta Baciu denunță faptul că regizorul *„era ghiftuit cu toate bunătățile și mort de beat".* Și, ceea ce consideră actrița foarte grav, *„s-a împotrivit curbei de sacrificiu"* – acuzație, de această dată, politică. George Sion: *„Maican dă dovadă de totală* lipsă *de caracter".* Radu Demetrescu îl consideră... analfabet (!!). N. Șubă: *„dintr-un actor bun și capabil să joace roluri de primă mărime",* s-a trezit că a ajuns *„un actor prost"* – evident, din vina lui Maican. N. Veniaș: *„Făcându-mă dobitoc, idiot, nulitate".* V. Z. Handoca înfierează infracțiunea lui Maican, care, la o licitație de... becuri, a preferat firma Osram și nu Tungsram, drept pentru care a fost imoral cadorisit cu un portțigaret și scrumiere inscripționate „Osram". Mită! (Dac-ar fi ales cealaltă firmă, primea, desigur, scrumiere promoționale Tungsram). Tudor Călin reclamă ofuscat că a fost dublat într-un rol fără a fi consultat... De-a dreptul ciudat poate părea faptul că se implică în cabală și marele Ion Sava (de altfel, barem teoretic, rival într-ale regiei – deși istoria teatrului românesc a impus formula „triumviratul Sava–Maican–Kiriacoff, văzut ca o „trinitate a insomniei"). Ce caută, în sumarul dosarului, declarația lui Ion Sava? Doar el afirmase că *„Din tot ce mi se va cuveni, voi datora*

o mare parte lui A.I. Maican. El m-a făcut să îmbrățișez cariera teatrală, el mi-a deschis orizonturi noi în creația artistică." (Opinia, 10 nov. 1931). Tot despre Maican și scris tot de Sava: *„Numai doi oameni simțeau neliniștea primăverii teatrale [...] Unul a fost, până mai ieri între noi, Victor Ion Popa [...] Al doilea e A. I. Maican [...] A pus ordine în muncă, a revizuit vechile formalisme și a introdus spiritul de încredere și speranță în arta teatrală [...] Era înzestrat, spun asta pentru că mă refer la acele timpuri memorabile, cu nemaipomenite mijloace de cuprindere și înțelegere a urzelilor din teatru. Avea o atât de vie intuiție, încât unele idei sau teme ale spectacolelor, elemente de bază ale regiei moderne, pot fi așezate alături de ideile sau temele marilor regizori mondiali [...] Activitatea lui [...] care poate fi considerată începutul regiei moderne în teatrul românesc, în scurta perspectivă a timpului, oferă elemente de înaltă valoare teatrală." (Lumea,* Buc., 6 aprilie 1946) Cu toată „înțelegerea urzelilor din teatru", Maican a ajuns să fie dat afară – ca și Victor Ion Popa de altfel, concediat de la Teatrul din Cernăuți în urma unei cabale asemănătoare. Și iată-l pe Ion Sava declarând: *„În diferite piese puse în scenă de subsemnatul, mi-a dat indicații menite să îngrădească o conștiincioasă îndeplinire a obligațiilor".* Aș putea să văd în neașteptata formulare o... ironie subțire la adresa anchetatorilor. Ca și în „reproșul" următor: Maican *„întrebuința cuvinte ca simbol, realism, sintetic, stilizare"...* Ca să vezi ce-și permitea Maican! De altfel, chiar și grafia *Declarației* ar putea oferi anumite sugestii: în vreme ce reclamagiii se străduiesc să înghesuie cât mai multă otravă în perimetrul filei, scriind mărunțel, îngrămădit și ordonat (uneori, pare-se, transcriind texte aduse de acasă), Sava răstoarnă câteva rânduri nervoase, scrise mașcat, de parcă s-ar fi străduit să umple cumva pagina și să răspundă unei obligații presante. N-avea cum (probabil) să „se rupă de mase" (urma să lucreze în continuare cu exigenții semnatari); dacă n-a putut ocoli corvoada, nici nu i-a dat curs decât formal și de-a dreptul șugubăț... Abandonez cu regret acest exercițiu speculativ de de-culpabilizare, fiindcă, de fapt, realitatea nudă e alta. Și Sava s-a alăturat corului denigratorilor, lovind scurt și cât se poate de dur în imaginea maestrului-idol care l-a adus în teatru, deschizându-i „orizonturi noi în creația artistică. Iată alt portret al lui Maican, complet deosebit de cele creionate de Sava înainte și după cabală: *„Se îmbăta la repetițiile generale",* ceea ce ducea, inevitabil, la *„ilogisme, violență, atitudini paranoice", „întreținea între actori și Direcție o atmosferă de false informațiuni", „a încercat o acțiune de sabotare a Teatrului, determinând pe actori să protesteze împotriva unei curbe".* Acuzația de „sabotare" a curbei de sacrificiu era, de fapt, infinit mai primejdioasă decât toate celelalte la un loc, având caracter acut politic. Se grăbesc s-o susțină în declarații Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu, Const. Sava, Eugenia și C. Protopopescu, C. Ramadan, care, desigur, nu pot fi bănuiți de vreun entuziasm că li s-a amputat leafa, dar nici n-au scăpat prilejul plasării gravei delațiuni. Revenind la Ion Sava și încercând să ne explicăm... inexplicabilul atitudinii sale, nu putem atribui astfel de devieri comportamentale decât unui fenomen propriu lumii scenei: la un moment dat (ciclic!), răbufnesc toate nemulțumirile și frustrările, canalizate, regretabil, într-o singură direcție, adeseori greșită. De altfel, și Sava avea să treacă prin situații similare, pe care le-a traversat cu dificultate, nu fără urmări și traume. Maican era descoperit la capitolul „limbaj", de multe ori frust și buruienos – ceea ce, în lumea teatrului, unii mai practică și astăzi... Iar ancheta își urma cursul: Florica Demion devoalează infamia că *„nu mi-a dat decât roluri ingrate"* (conform unor recente mărturii provenite din familia artistei, Maican a scos-o dintr-o distribuție fiindcă totdeauna

venea la repetiții... trăsnind a usturoi!!) Const. Sava: *„Dacă îmi dădea un rol, trebuia să fie din acela care nu mi se potrivea mie“.* Petru Novac: *„Timpul trecea și atât eu, cât și nevasta mea, eram uitați în distribuții“.* Nu se vede altceva decât obsesia actorului din toate epocile că n-a fost distribuit conform meritelor și înzestrăilor sale. Și cum, de regulă, se întâmplă în teatru, unde despre directorul plin sau cel de scenă, ori se zvonește că agresează damele, ori că-i impotent, apar la rampă acuzațiile de ordin sexual. Miluță Gheorghiu toarnă cu nonșalanță: *„În turneul de la Timișoara, a stat o noapte întreagă închis în camera camaradei X“.* Athena Marcopol: *„Dl. Maican mi-a dat să beau șapte cocteiluri“* (probabil, a ținut-o de nas, *n.n.)* după care, nereușind condamnabila tentativă, a persecutat-o în scenă: *„într-o piesă, mă silea să cad într-o balie cu vopsea neagră“.* Este atrasă în conspirație și o junăelevă de Conservator (Elena Tăutu): *„în loc să se ocupe de felul în care trebuie să interpretez rolul, a vrut să-și bată joc de mine“.* Nu reiese, din plângerea copilei, dacă va fi fost viol sau generoasă consimțire, iar declarația înfățișează un scris întâlnit și la alte pagini din dosar – oricum, nu de adolescent. Anny Braesky: *„m-a rugat să-l las să mă sărute“.* Eliza Petrăchescu atacă invers: Maican ar fi afirmat că actrița i-a cedat, ceea ce nu s-a întâmplat niciodată. Tot nu-i bine, și-i persecutată: *„multă vreme n-am jucat nimic“.* Mai îngăduitoare se arată a fi Eugenia Protopopescu: *„Jucând sub direcția d-lui Maican doar roluri fără importanță, nu am suferit din partea dumisale nici o insultă“.* Reprosul se subînțelege. Numai că acuzațiile de tipul „n-am fost distribuit“ ori „mi s-au dat roluri ingrate“ nu apar ca întemeiate la o cercetare mai atentă, petiționarii figurând cu partituri consistente în distribuțiile unor spectacole ca*„O noapte furtunoasă, Romanțioșii, Azilul de noapte, Avarul, Noaptea regilor, Cercul de cretă* ș.a.m.d. Ei, și? Înjurătura rămâne! Calomnia crește și se înfoaie conform ariei: *Și tot suflă și tot suflă / Răscolește, răscolește / Și la om pe negândite / Prin ureche se strecoară / Și în creier se înfige...“* Rezultatul? N-o fi fost Maican chiar îngeraș, dar... *„Și la urmă, vai, bârfitul / E ca mort nenorocitul / Sub opinia mulțimii / E pe veci înmormântat“.* „Locul de veci“ i l-a oferit imediat Teatrul Național din București, unde Maican s-a impus suveran încă de la prima montare. La Iași, tărășenia a ajuns și în fața Tribunalului. Maican se adresează patetic judecătorilor: *„Îmi iubesc cu atâta pasiune profesia mea, căreia m-am dedicat 22 de ani, încât am legat-o inseparabil de însăși viața mea, așa că, dacă-mi distrugeți prima, îmi este indiferentă ultima“.* El a vorbit, el a auzit. A rămas dat afară. Tentativa de revenire la Iași (1936) a fost barată de Comitetul de Direcție al Teatrului Național, din care făceau parte și reclamagiii. Va fi reîncadrat abia în stagiunea 1941–1942. În 1947, devine Director general al teatrelor din Ministerul Artelor și, din 1949, profesor la Institutul de Artă din București. Urât dosar! L-am evocat pentru a înfățișa climatul în care a trebuit să trudească și Ion Sava: dincolo de strălucirea reflectoarelor, magnificența costumelor și decorurilor, virtuozitatea unor interpretări, delirul entuziast al cronicarilor, dincolo de omagiul aplauzelor și făcând parte din însăși magia orgolioasă a teatrului, iată că-și ițește cornițele diavolul *cabalei.* Se stârnește, câteodată, în lumea scenei, un soi de vânt al nebuniei, care întunecă mințile și solidarizează otova întru demolare oarbă. Vor fi apărând probabil, după aceea, niscaiva regrete. Ei, și?

(Din volumul *Triunghiul în patru colțuri,* de Ion Sava, care va deschide noua colecție de teatru, „Arlechin“, a Editurii Junimea)



George BANU:

Un om de calitate

Nu în expert scriu aceste rânduri, fără a vrea însă să mă plasez în rolul celui care doar își amintește... Iosif Herțea, de la început, mi-a apărut ca un „model" pe care-l mai întâlnisem o dată și de atunci durează atracția ce o resimt pentru o asemenea postură. Mă gândesc la un scenograf puțin cunoscut, Lucu Andreescu, prieten al oamenilor de teatru, de la Radu Penciulescu la Andrei Șerban și Ivan Helmer. El a incarnat aptitudinea de a face **din viață o artă**. Iosif Herțea mi se pare a aparține aceleiași familii și înrudirea aceasta mă captivează. Ea confirmă persistența unui comportament pe care-l credeam pierdut. Regăsindu-l, am trăit sentimentul unui reconfort uman.

Iosif Herțea, nici pe scenă, nici în viață, nu se impune ca protagonist. El te lasă să-l descoperi și, dacă-l ratezi, aceasta nu îl afectează, știind, implicit, că un asemenea eșec a evitat o neînțelegere probabilă, o incomunicare previzibilă, o frontieră de netrecut. Dar

când hazardul și, fără îndoială, farmecul funcționează, întâlnirea se produce, devine memorabilă. Ascultându-l vorbind despre muzica tradițională, fiecare detaliu, fiecare nuanță mă îmbogățea, dându-mi sentimentul că acest domn elegant care-mi vorbea liniștit, senin era echivalentul european al marilor povestitori orientali, posesori de secrete pierdute. El face parte din familia restrânsă a paznicilor de elită care protejează memoria orală, ceea ce, cu un termen frumos, se numește azi „patrimoniul imaterial al umanității". Patrimoniu transmis de oameni și amenințat de dispariție dacă n-ar fi consecvența intransigentă a celor ca Herțea care îi sunt depozitarii. El e unul dintre ei, și, auzindu-l reînviind istorii trecute, evocând sunete dispărute, mi-am amintit celebrul adagiu: „Când, în Africa, un bătrân moare, o bibliotecă arde."

Dar Iosif Herțea nu e doar un depozitar testamentar al tradițiilor amenințate, el le înscrie în muzica lui, permițându-ne să le regăsim, risipite ici, colo, niciodată violent expuse, impudic revelate. Nu cunosc decât muzica scenică a lui Iosif Herțea, ea e concretă, fizică, ea dialoghează cu scena și refuză aroganța autonomiei. Muzică ce comunică nevoia de corp a actorilor. Ea îi ajută și, la rândul lor, ei o justifică. În contextul acestui ansamblu federator care e teatrul, ceea ce Herțea apără cu noblețe e logica într-ajutorului reciproc.

Într-o zi, Iosif Herțea ne-a oferit, mai multor prieteni, câteva mici obiecte din lut care aveau legătură cu moartea și cu jocul. Am uitat detaliile practicii rituale de care erau legate, dar le păstrez și azi, ca semn venit din partea celui care, pentru mine, a doua oară, personifică aptitudinea de a face din viață o artă.

Iosif Herțea cultivă o savantă echilibrare între arhaic și modern, el le alternează tot atât de bine în realitatea cotidiană, cât și în arta sa. Pasionat de trecut, el nu îi este prizonier, dar nici nu-l trădează; Herțea îl revitalizează, permițându-ne să-i regăsim energiile fără nostalgie sentimentală. Pe scenă sunetul, de astă dată, devine o forță și nu doar o evocare paseistă. Pentru că știe legea muzicii vechi, Herțea, **pornind** de la ea și nu **rămânând** la ea, și-o poate împlini pe a sa.

În viață, Herțea afișează eleganța unui monden, în timp ce în artă are puritatea unui pustnic. Din această coexistență a contrariilor provine, poate, și secretul personalității sale. Fiecare latură se impune la extrem, dar fără a o exclude pe cealaltă. Ele, paradoxal pentru noi cei de azi, parvin a rămâne întregi și, în același timp, a construi un om.

Herțea e un maniac, cum spunea Peter Brook, al **calității**. Nu calitate decorativă, calofilă, calitate expusă, ci calitate intrinsecă a materiei, calitate concretă care, prin adevărul ei imediat, trimite la spirit și frumusețe. Herțea știe că există un discurs ascuns al calității, el îl captează și restituie. Noi îl sesizăm grație lui și ne bucurăm de satisfacția de a-l auzi într-o lume a zgomotului și virtualului. Herțea nu e un artist arhaic, ci un artist care știe să facă prezent arhaicul, respectându-i natura și salvându-i esența.

Grație lui, îl percepem din nou și suntem mulțumiți de noi înșine: trecutul nu a murit în noi. O carte despre Iosif Herțea vorbește și despre aceasta, despre puterea contagioasă a unui om ce apără în artă și salvează în viață această virtute pe cale de dispariție: calitatea. A sunetelor, a veșmintelor, a vorbelor. Când îl distingem din cenușa mulțimii, el ne apare ca un model. Ca un reper.

Parafrazând celebrul titlu al lui Musil, **Omul fără însușiri**, am putea spune că Iosif Herțea, dimpotrivă, e un om de calitate.

Din volumul ***Iosif Herțea sau concert de muzică de scenă***
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru, supliment al revistei *Teatrul azi.*

John ELSOM (critic britanic)

O pasiune a românilor: revizuirea clasicilor

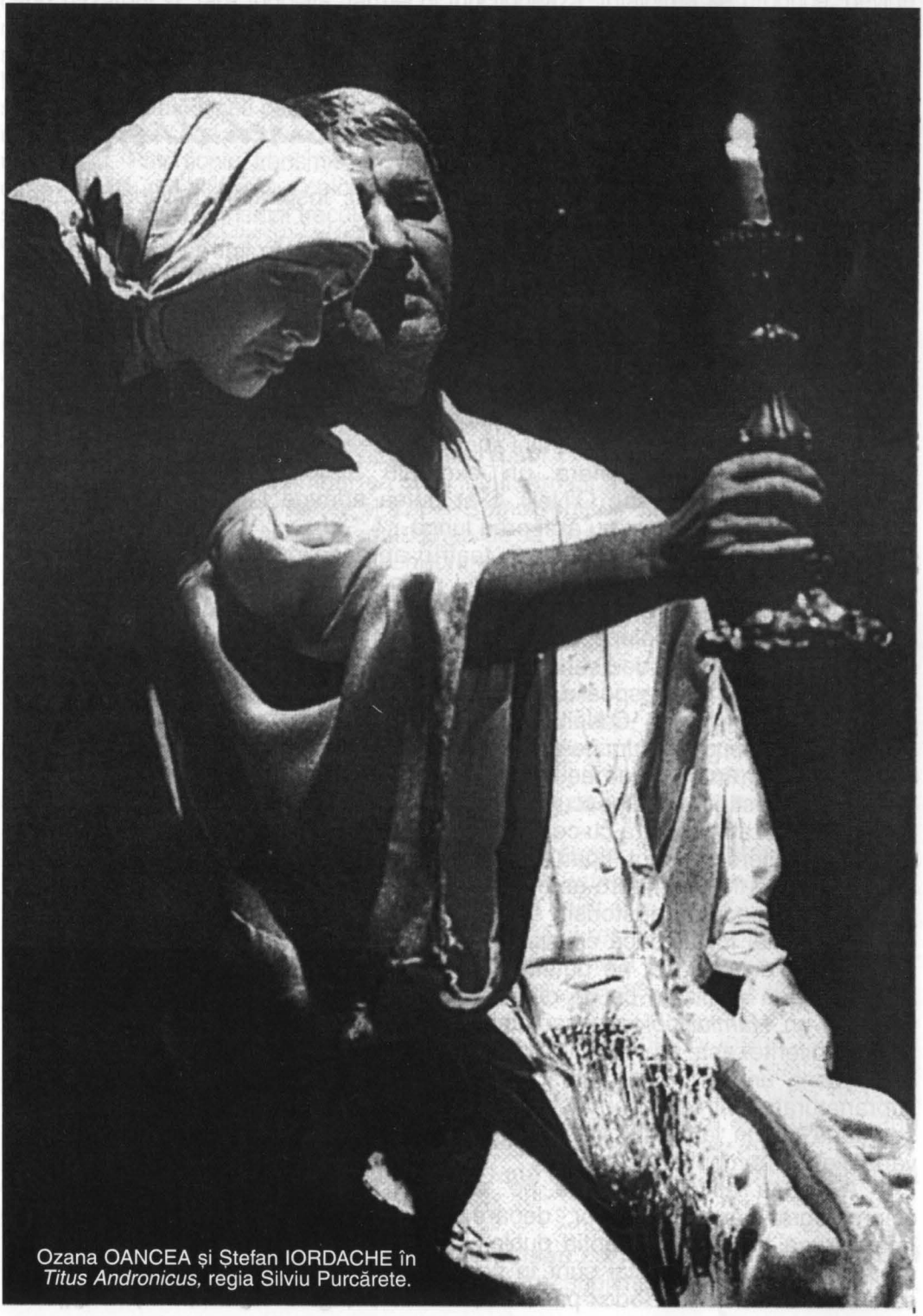
De la *Titus Andronicus* la *Hamlet* și *Faust,* inspiratele producții teatrale românești imprimă clasicilor moralitate și pasiune.

Există câteva piese de teatru care fac legătura în întreaga dramaturgie occidentală, din Urali, în Rusia, până pe Coasta de Vest, în America de Nord. Printre acestea se numără operele clasicilor antici greci, Eschil, Sofocle și Euripide; operele lui Shakespeare, *factotum*-ul teatrului englez, care putea face o tregedie din pierderea unui imperiu sau, la fel de bine, a unei batiste; operele bufonului de curte francez, Molière; ale clovnului italian, Goldoni; ale moraliștilor scandinavi, Ibsen și Strindberg; ale impresionistului rus Cehov; ale marxistului german Brecht; ale pseudofilosofului anglo-irlandez Beckett, care scria în franceză și, cu toate că aș prefera un exemplu mai bun, ale dramaturgului irlandez-american, Eugene O'Neill. S-ar putea adăuga la această listă și alte nume dar, chiar și așa, tot nu ar fi prea lungă.

Dacă mergeți la un festival de teatru, aproape oriunde în zona emisferei nordice, este foarte posibil să vedeți cel puțin un spectacol cu o piesă de unul dintre acești dramaturgi și, probabil, chiar mai multe decât unul singur. În România, în toamna anului 2003, am fost la Festivalul Shakespeare de la Craiova și la Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale" de la București, unde am văzut două spectacole Shakespeare, un Marlowe *(Doctor Faustus),* un Molière, un Cehov și un simpozion O'Neill. Poate că noi, occidentalii, nu aparținem unei civilizații creștine, după cum ne-ar face să credem Samuel Huntington, dar, în mod sigur, ne filtrăm înțelegerea asupra condiției umane prin intermediul unui număr limitat de povestiri bine cunoscute de toți și pe care le avem în comun. Dacă vom compara civilizația noastră cu cea chineză sau cu cea a unor părți din Africa, India și Japonia, diferențele pot fi parțial explicate prin faptul că, în literatura dramatică, noi avem niște trăsături euro-americane asemănătoare.

Aceste modele de istorisiri sunt folositoare pentru că reprezintă puncte de referință, astfel încât, dacă cineva dintr-o țară din Occident vorbește despre un *Hamlet* sau un *Tartuffe,* ne putem da seama ce vrea să zică. Ele ne ajută de asemenea să analizăm ce ne diferențiază. Un *Hamlet* german nu este același lucru cu un *Hamlet* polonez sau unul britanic. Aceștia se confruntă cu dileme morale diferite așa că, în caz că ne întrebăm dacă Hamlet era un student adolescent, un prinț sau, pur și simplu, un om rațional tulburat de fenomene supranaturale, întrebările noastre se referă, de fapt, la viața în sine. Teatrul seamănă cu un laborator în care se pot face observații asupra numeroaselor variabile ale percepției umane.

A vedea astfel de piese pe scenă este altceva decât să le vezi la cinematograf sau la televizor, deoarece istorisirile înregistrate în studio sunt întotdeauna la fel, cu excepția dublajului sau a subtitrării, oriunde le-ai vedea. Clasicii teatrului occidental sunt în permanență modificați și revizuiți în moduri care variază de la neortodox până la zeflemitor. Regizorii din unele țări respectă



Ozana OANCEA și Ștefan IORDACHE în *Titus Andronicus*, regia Silviu Purcărete.

Elena IVANCA și Sorin LEOVEANU în *Hamlet* de Shakespeare, regia Vlad Mugur.

Jean-Pierre BECKER în *Tartuffe* de Molière, regia Tompa Gábor.

textul cu pedanterie. În alte țări, aceștia se simt liberi să taie, să transforme și să rescrie piesele, creând propriile lor parabole.

În România, respectul pentru text coexistă cu libertatea de interpretare, așa încât, ceea ce pare a fi un Shakespeare-standard se transformă, pe neașteptate, în ceva diferit. În 1991, regizorul Silviu Purcărete a luat o poveste de groază, *Titus Andronicus,* a adăugat televizoare portabile și imagini din propriile noastre războaie și a transformat-o într-o poveste din zilele noastre. Acest mic exemplu arată cum a evoluat cultura noastră teatrală. Shakespeare însuși s-a inspirat din autorul latin Seneca și a adaptat tragediile sângeroase ale acestuia pentru publicul elisabetan. Procedând astfel, el a ajutat la stabilirea unei direcții pentru melodramele ce au caracterizat tragedia iacobină și a condus la ceea ce s-a numit Grand Guignol din secolul al XIX-lea. Cu toate că ne plângem de violența filmelor noastre de acțiune, ele aparțin unei tradiții occidentale care datează de două mii de ani.

Am văzut *Titus*-ul lui Purcărete prima oară la Teatrul Național din Craiova, unde el a fost cândva regizor artistic. Așezată în partea de sud a României, Craiova a beneficiat în ultimii zece ani de un Festival Shakespeare unic. Spre deosebire de majoritatea festivalurilor, acesta nu a fost creat pentru turiști. (Se face prea puțin turism în Craiova, deși orașul este atrăgător). Festivalul a fost creat mai degrabă pentru universitatea din localitate și pentru cetățeni.

Cele trei țări române, Transilvania, Valahia și Moldova s-au unit pentru a forma o singură țară, în 1918. Pentru o bună parte din secolul al XX-lea, aceasta

Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare în regia lui László Bocsárdi.

a fost ocupată de germani, ruși sau de surogatele lor de conducători, ca de exemplu dictatorul Nicolae Ceaușescu. România cuprinde între granițele ei moștenirea culturală a mai multor civilizații, dintre care cele mai evidente sunt ale imperiilor austro-ungar și otoman. Ca limbă, româna este derivată din latină, ceea ce o diferențiază de limbile slave dinspre estul ei. Româna aduce puțin cu italiana, dar se vorbesc și alte limbi, ca maghiara și germana. Tiganii, care au propria lor moștenire culturală, se ridică la un procentaj de trei la sută din populație. Se vorbesc de asemenea, mult, franceza, engleza și rusa. Într-o societate diversă și complexă, Shakespeare și clasicii reprezintă o bună modalitate de interacțiune culturală.

Chiar și eu, ca vizitator, pot remarca diferența dintre lirismul elegant al Sudului, cu farmecul său mediteranean, și realismul dur din Nord, de dincolo de Carpați, unde regretatul Vlad Mugur a fost cândva regizor artistic la Teatrul Național din Cluj, în capitala Transilvaniei. Mugur, care a murit anul trecut de cancer, a fost unul dintre cei mai aventuroși regizori ai generației sale, până când a căzut în dizgrația regimului Ceaușescu, datorită spectacolului său *Hamlet*. După ce a fost interzis în 1974, el a plecat în exil și a regizat în alte părți în Europa, pentru a se întoarce după revoluție.

În 2003, *Hamlet*-ul său a fost prezentat la Festivalul Shakespeare din Craiova. Spectacolul este viguros și provocator. Mugur a descompus *Hamlet*-ul până la a împărți monologul „A fi sau a nu fi" în propoziții rostite pe rând, de membrii distribuției. Ca un star rebel de muzică pop, *Hamletul* său tratează

putreziciunea din Danemarca cu un dispreț adolescentin. Amestecul de nonșalanță leneșă cu izbucniri de energie este înspăimântător și imprevizibil. Ca regizori, Purcărete și Mugur se află la poli opuși. Primul este limpede și elegant, creând imagini scenice alcătuite atent, celălalt era dur, direct, degajat. Primul are precizia franțuzească, celălalt, realismul nemțesc, dar, într-un mod greu de explicat, sunt amândoi tipic români. În 2003, Festivalul Shakespeare a oferit multe contraste de acest tip. S-a prezentat un spectacol cu *A douăsprezecea noapte* cu multe staruri din București; un *Romeo și Julieta* plin de lirism, de la Teatrul Maghiar „Támási Aron", în care decorul mediteranean a fost, până la moartea lui Tybalt, străbătut de muzică de jaz, cu precădere Miles Davis; un viguros spectacol cu *Imblânzirea scorpiei* al Teatrului Național din Craiova, regizat de actualul director artistic, Mircea Cornișteanu. Au fost prezente de asemenea trupe excelente din Moscova, Tokyo și din Lituania, alegerea lor fiind făcută de directorul festivalului, Emil Boroghină, dar nici una nu i-a întrecut în strălucire pe români.

Actual și universal

Este desigur o greșeală să faci aprecieri asupra diverselor tipuri de teatru în funcție de naționalitate, cu toate că este totuși tentant. Regizorii români sunt mereu în căutarea actualului și universalului în piesele pe care le pun în scenă. Ei doresc să șocheze publicul, să îl facă să descopere că ceea ce se vede pe scenă nu este o fugă din realitate sau pur și simplu distracție, ci o incursiune în crizele morale sau emoționale, cu care majoritatea preferă să nu se confrunte chiar atât de direct. De cele mai multe ori, teatrul românesc nu își răsfață spectatorii, ci caută să îi inspire.

Această calitate, curios de directă, a scenei românești, care se deosebește de umorul negru polonez sau de ironia britanică, se poate observa în parabolele celui mai cunoscut dramaturg modern român, Eugen Ionescu. El i-a uimit pe criticii francezi când piesele sale absurde, *Rinocerii* sau *Cântăreața cheală*, au fost prezentate la Paris; în prezent însă, acestea sunt considerate a nu fi prea complicate, frizând chiar simplitatea. În Occident nu eram obișnuiți cu genul acesta de exprimare directă. La fel de deschis poate fi și Purcărete. La Festivalul I.L.Caragiale el a adus un coșmar de risipă culinară absurdă, inspirat de François Rabelais și pe care l-a numit *Cumnata lui Pantagruel*. O petrecere respectabilă s-a transformat într-o sărbătoare a lăcomiei care includea chiar și o ființă omenească *en croûte* în meniu. Erau prezente acolo tot spiritul și pasiunea morală specific ionesciene.

Am văzut, la același festival, și o altă interpretare plină de îndrăzneală a unei piese clasice. Regizorul român Mihai Măniuțiu a reinterpretat povestea lui Faust ca petrecându-se în imaginația unui bătrân aflat într-un azil. Faust face un pact cu diavolul prin intermediul subalternului acestuia, Mefistofel, pentru a-și recupera tinerețea. În *Dr. Faustus* de Marlowe, ca și în *Faust*-ul lui Goethe, pactul depășește cunoașterea și puterea, în vreme ce Măniuțiu interpretează că dorința de recăpătare a tinereții stă la baza tuturor vanităților, inclusiv dorința de putere. Tinerețea este prezentată ca o aspirație de a fi altceva, ceva diferit, ea reprezintă o stare de spirit care pune plăcerea deasupra mulțumirii, recompensa deasupra satisfacției, puterea pământească deasupra speranței. Toate păcatele sunt cuprinse în dorința bătrânului de a fi tânăr. Într-una dintre scene, Faust, tânăr într-un mod lipsit de naturalețe, se târăște în paroxismul poftei, privit cu răceală de

Mefistofel, Satan și Helen, cei care au contribuit la distrugerea sa, în vreme ce colegii săi senili din azilul de bătrâni stau așezați în scaunele lor cu rotile, înfășurați în lințolii, așteptându-și moartea.

Când o țară a trecut prin tulburările unei represiuni, prin războaie și lipsuri, cetățenii săi apelează adesea la clasici pentru a găsi alinare contra disperării. În Marea Britanie, cutreierăm galeriile de artă, aruncând câte o privire ici și colo, discutând întâmplător despre un stil sau altul. În România însă, se pot vedea cupluri și familii, vorbind înfocat despre câte un peisaj în ulei care pare destul de neinteresant, dar care lor le aduce aminte, poate, de România pe care vor să și-o amintească sau de lumea de altădată. Aceeași pasiune o au și pentru teatru, așa cum am văzut în urmă cu peste treisprezece ani, în vremuri mai întunecate decât acum, când România de-abia se trezea dintr-un vis urât.

Noiembrie 1990 a fost o lună mohorâtă în București. Cerul era plumburiu și cernea fără încetare o lapoviță amestecată cu zăpadă. Trecuse un an de când dictatorul Nicolae Ceaușescu și detestata lui soție fuseseră răsturnați și executați, dar revoluția care pusese capăt Războiului Rece nu fusese, cu toate astea, lipsită de vărsare de sânge. Se spunea că au murit zece mii de români în timpul revoltei. În centrul orașului, în Piața Universității, pe toți pereții erau fotografii ale celor dragi, care pieriseră, iar sub ele, în memoria lor, licăreau în amurg lumânări. Trotuarele erau acoperite de un strat gros de ceară întărită.

Hrana era puțină. La colțurile străzilor fluturau prea multe ziare mici, umede, publicate de prea multe partide politice. Democrația se lupta să se afirme în haosul de după căderea unui regim. Peste drum de Universitate, Teatrul Național prezenta *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban. Biletele se obțineau cu greutate și toată lumea dorea să o vadă. Nu era ceea ce în Occident s-ar numi un hit, banii românești având o valoare scăzută, dar era ca un magnet, reprezentând o mare atracție pentru spectatori, chiar dacă mulți rămâneau pe afară.

Român prin naștere, Serban trăise mulți ani la New York, până când Ion Caramitru, pe atunci un înalt demnitar, de profesie actor, l-a invitat la București după revoluție. Șerban a adus cu el un spectacol pe care îl lucrase cu peste douăzeci de ani în urmă pe Broadway, la Cafe La MaMa. *Trilogia antică* se baza pe trei piese antice grecești, *Medeea, Troienele* și *Electra,* dar nu respecta nici unul dintre texte, în nici o limbă. Nici un profesor nu ar fi susținut-o sau recomandat-o studenților.

Șerban a fost influențat de Jerzy Grotowski (regizorul polonez), Peter Brook și Richard Schechner, a cărui carte, *Teatrul ambiental*, descria o filosofie spectacologică nouă, în cadrul căreia publicul era introdus direct în mijlocul conflictului, neavând posibilitatea să îl urmărească dinafară. Pentru *Medeea* am fost mânați într-o încăpere slab luminată, unde, în sunetul unei incantații monotone și al unor voci ce ne șopteau în urechi, am așteptat izbucnirea de gelozie plină de furie a Medeei împotriva necredinciosului ei soț, Iason. După aceea, am fost zoriți către o scenă-platformă unde Troienele o umileau pe Elena, cea care le cauzase distrugerea, înainte ca grecii victorioși să le înconjure și să le trimită apoi în exil. În final am putut lua parte la ceremonia de ispășire și penitență, în care Oreste vine în ajutorul surorii sale, Electra, ucigându-și mama, pe Clitemnestra.

Actul final a avut loc cu actorii și publicul laolaltă, pe scena mare. Uciderea Clitemnestrei s-a produs în loja oficială unde, pentru mulți ani, au stat Ceaușeștii.

Trupul Clitemnestrei zăcea drapat pe marginea balustradei, asemenea trupului ucis al soției fostului președinte. În alte împrejurări, această imagine ar fi putut fi de prost gust, însă aici, accentul se punea pe purificare. Aspirația lui Serban era obținerea catharsis-ului, eliminarea emoției, într-o lume în care semnificația acestui cuvânt fusese uitată.

Starea de neliniște și răzbunare s-a transformat, prin istorisirirea chinurilor, prin ritmurile corale amestecate cu clopote și gonguri, în speranță și iertare. Reacția publicului a fost vizibilă. Când au plecat de la teatru, spectatorii păreau mai fericiți, mai încrezători și chiar mai înalți fizic. Într-o țară în care teatrul este prețuit, acest spectacol suprem a redat oamenilor sentimentul mândriei și al încrederii de sine, în chiar inima Bucureștiului. Cel puțin așa părea la vremea aceea.

Văzusem deja de două ori *Trilogia antică*, la New York și la Festivalul de la Edinburgh.

Deși îmi plăcuse, nu mi se păruse o operă atât de remarcabilă. Ce o făcea atât de diferită la București? Una dintre explicații era legată de context. În Marea Britanie sau în Statele Unite, nu am trecut prin astfel de tulburări sociale încât poveștile de răzbunare sângeroasă ale casei Atrizilor să ni se pară suficient de credibile. Ar putea o mamă, oricât de geloasă, să își ucidă cei doi copii, în semn de răzbunare, precum Medeea? Ar putea, în Occident, oricare dintre reginele frumuseții, să declanșeze lansarea a o mie de corăbii, precum Elena? Poveșile de răzbunare de la noi, cum ar fi seria „Greu de ucis", vorbesc despre megaconspirații ale puterii și bunăstării. Grecii antici avertizează însă asupra conspirațiilor mărunte ale inimii care, luate împreună, duc la crime din răzbunare, dușmănii neîmpăcate și măceluri. Românii au luat aminte.

Cu *Trilogia antică*, teatrul românesc și-a impus independența după Războiul Rece. Revoluția a fost atât în teatru cât și în politică, fiind condusă de oameni precum actorul Ion Caramitru și a venit ca o reacție împotriva controlului mental impus de regimul Ceaușescu. Ea și-a găsit un aliat în povestirile clasice care vorbesc despre alte timpuri de represiune și care, astfel, pot fi transformate în parabole pentru istoria prezentă. Teatrul a ieșit din clădiri în stradă. La un Congres al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru câțiva scriitorași de duzină au criticat haosul din București iscat seara la începerea spectacolelor de teatru. Cei care au bilete se luptă să intre, în vreme ce, aceia care nu au, se zbat pentru locurile rămase libere.

Când ați văzut ultima dată la Londra sau New York o masă de studenți îmbulzindu-se să vadă *Hamlet* sau *Dr. Faustus?* Pasiunea pentru teatru ajunge în România până la generațiile tinere, reprezentate bunăoară de Anca Maria Colțeanu și Felix Alexa, al cărui *Vis al unei nopți de vară* este alert, amuzant și acrobatic. Unde putem găsi în Occident studenți la teatru din ultimul an care să dezbată semnificația educației janseniste a lui O'Neill? Sau care să pună în scenă două piese de O'Neill puțin cunoscute, *Hughie* și *Inainte de micul dejun?* Sau care să danseze și să cânte dezlănțuit în *Blues pentru un mort?* Sau care să știe atât de multe despre civilizația occidentală?

O fi Bucureștiul un oraș plin de gropi, dar, în nici un caz nu se poate vorbi de sărăcie de spirit în teatrul românesc.

Traducere *Iolanda MĂNESCU*

Simona ȘOMĂCESCU: INTERVIU

„Zvâcnirea din căușul palmei"

Am văzut-o prima oară aflându-mă pe scena Operei Naționale. Bănuiesc că nu mulți au stat ca mine, îngrămădiți între perdelele din culise. Mă simțeam de-a dreptul privilegiată. La fel de bine m-am simțit de fiecare dată când m-am întâlnit cu Simona Șomăcescu, cea care, la 16 ani, devenise o micuță stea a baletului internațional, în urma Competiției Balerinilor Soliști, de la Moscova. Din acel moment, a venit înspre publicul său cu pași de dans, cucerindu-l prin unicitatea talentului ei, evoluând pe prima scenă lirică a țării și pe marea scenă a lumii internaționale. Acum, o regăsesc stârnind ochiul critic al specialiștilor dar și al colegilor de breaslă, cu primele coregrafii personale. Acolo sus, pe scenă (ca și în viață), vibrează magic, arzând luminos, umplând inimile celor care o primesc în palmele lor. Și care au curajul s-o urmeze...

Claudia LIPAN: *Încercarea de a vibra te-a ajutat de foarte multe ori. Te afli acum într-un moment, pe scena artei dansului, care te arată drept o luptătoare. Cum se transformă spațiul tău de lucru?*

Simona ȘOMĂCESCU: Pe scena artei dansului, îmi doresc să exist în primul rând ca un artist-creator autentic, și mai puțin ca o ființă dominată de impulsuri agresive, indiferent de cât de nobil ar fi țelul. De obicei, refuz să vorbesc despre laboratorul meu intim. Am sentimentul că atât pentru un spectacol de calitate cât și pentru unul de o calitate îndoielnică volumul de muncă este același. Cred că reușita ține de vârful degetului pe care Dumnezeu îl pune pe creștetul nostru, al câtorva. Și atunci, refuz constant să vorbesc de munca din laboratorul meu. Cred că un creator împărtășește o taină cu Dumnezeu, atunci când creează o operă. Atâta timp cât este vorba de o taină, este bine să rămână între ei doi – între artist și Dumnezeu.

C.L.: *Cum a luat ființă laboratorul pe care îl ascunzi și în care lucrezi de atâta vreme?*

S.Ș.: Așa cum se întâmplă toate lucrurile cu adevărat importante și care ne determina destinul. Sunt întrebări pe care le purtăm în noi toată viața. Nu fac parte din categoria copiilor cărora într-o zi părinții le-au spus: „De astăzi, te ducem la balet", sau „Mama, vreau să stau pe poante". Îmi aduc aminte că primele amintiri în acest sens, oricât m-am străduit să merg înapoi, nu le-am putut recupera decât la nivelul la care, jucându-mă în cartierul copilăriei mele, mă ascunsesem într-o tufă de trandafiri și, la un moment dat, am auzit deasupra mea niște acorduri muzicale. Mi s-au părut atât de stranii încât am încercat să mă ridic până la buza geamului de unde veneau acordurile. Am văzut în fața ochilor foarte multe *tutu*-uri, drept pentru care m-am dus acasă și i-am spus mamei că am avut o întâlnire fulminantă cu îngerii! Descoperisem un fel de școală particulară de balet, condusă de regretata Nina Simian. Am dat atunci un fel de audiție, în urma căreia, din atitudinea dumneaei nu reușeam să deslușesc ce hotărâre luase în privința mea. Oricum, îmi promisesem că, dacă nu mă va primi, îi voi rupe toți trandafirii din curte. Pesemne că tot ei au hotărât și soarta mea, fie doar și pentru faptul că trandafirul simbolizează misterul. Ulterior, am mers la Liceul de coregrafie, unde am avut un regim de viață extraordinar de performant, mă refer la parametrii de muncă.

C.L.: *Nu ți-a părut rău?*

S.Ș.: Vreau să te întreb ceva: ție ți-ar pare rău dacă ai fi cu picioarele pe pământ și cu capul în nori? Eu parcă am văzut paradisul pe geamul acela și cred că paradisul este mai mult decât atât. De altfel, ulterior am ajuns să călătoresc destul de bine în acest paradis. Am păstrat aceeași stare emoțională din copilărie. Când intru în sala de balet, mă simt ca pe buza ferestrei de atunci. Nimic n-a reușit să altereze starea mea în vreun fel și cred că asta m-a salvat.

C.L.: *Ce-ți mai place în afara stării de care vorbești?*

S.Ș.: Iubesc tot ceea ce mi se „întâmplă". Mă simt extrem de legată de oamenii pe care i-am întâlnit, de locurile pe care le-am descoperit și cărora le-am dat un nume, de toate acele lucruri mărunte și simple care ne umplu viața, colorându-ne visele.

C.L.: *Ai fost vreodată tentată să te stabilești în altă țară?*

S.Ș.: Cred că determinant nu este unde te afli, ci ceea ce faci. Spiritul este cel care-ți dă libertatea de a depăși toate granițele.

C.L.: *Care este finalitatea drumului tău?*

S.Ș.: Important este ca acest drum al meu să n-aibă o finalitate, ci să fie continuat, spiritual, de generațiile viitoare de artiști, iar această perspectivă îmi definește întreaga viață.

C.L.: *Se creează o legătură între tine și spectator în momentul în care urci pe scenă?*

S.Ș.: În afara acestei legături nu poți exista. Ca spectacolul să se întâmple, e nevoie de ambele jumătăți care compun miracolul.

C.L.: *Și cum te simți în interiorul acestei legături?*

S.Ș.: Mă simt total a lor, a spectatorilor. Poate că aceasta declarație de dragoste necondiționată multora le-ar crea o stare de panică, de vulnerabilitate, de teamă în fața unui abandon total. Mie nu. Lucrările mele vorbesc despre lumea mea pe care le-o dăruiesc.

C.L.: *Deja sunt trei lucrările de coregrafie.*

S.Ș.: Primele trei sunt solo-uri create de mine în limbaje total diferite, cu zone muzicale deosebite – populară românească, jaz și preclasică. Iar acum, am două proiecte care vor implica mai mulți interpreți. Împrumut din mijloacele lumii în care trăiesc. Din perspectiva creatorului, ca om al secolului XXI eu nu mă pot exprima decât conform timpului în care trăiesc. Este straniu având în vedere faptul că timp de 15 ani am fost interpreta unor balete renumite din repertoriul internațional clasic. Surpriza a venit în momentul în care creația mea a intrat în palierul dansului modern. Și este firesc să fie așa. Prin asta se descoperă și un fals conflict al celor care consideră că baletul clasic este într-un război acerb cu mișcarea dansului contemporan. Le sugerez să privească dintr-o perspectivă mai largă fenomenul coregrafic. Este o evoluție firească a baletului. Baletul clasic exprima mentalitatea socială, politică, istorică a secolului XIX, iar fundamentul nostru, al celor din secolul XXI, bagajul nostru afectiv este direct dependent de lumea în care trăim. O formă de spectacol nu se naște aleatoriu, ea este oglinda societății în care apare. În secolul XIX existau spectacole care durau patru ore, în cadrul cărora intrau cel puțin 130 de dansatori. Avea o structură extrem de complexă: ansamblu, corifei, soliști, prim-soliști. Scopul spectacolului era forma exterioară, scoaterea în evidență a acestei structuri piramidale. În secolele XX–XXI centrul de greutate stă pe creație, pe creator, pe concepția spectacolului, pe regizor. Finalitatea nu mai este doar perfecționarea limbajului, a formei, ci ce vrei să spui prin acel spectacol.

C.L.: *Te simți angrenată în mișcarea coregrafică autohtonă?*

S.Ș.: Arta coregrafică românească, prin dansatorii, maeștrii de balet și coregrafii săi, a dăruit omenirii valori spirituale unice, contribuind decisiv la dezvoltarea acestei arte în lume. Nu ezit să amintesc, ori de câte ori am ocazia, că, la rândul meu, sunt una dintre „moștenitoarele spirituale" ale acestei bogate tradiții coregrafice românești, lucru cu care pe de-o parte mă mândresc, iar pe de altă parte mă obligă ca, prin tot ceea ce fac, să onorez și să înnobilez această artă!

C.L.: *Te simți mai bine lucrând cu dansul contemporan?*

S.Ș.: Categoric, fără a exclude cealaltă alegere. Eu spun că mi-am diversificat paleta de abordare și că circul de pe un palier pe altul cu aceeași lejeritate cu care am circulat strict pe cel al dansului clasic până acum.

C.L.: *Ce ai vrea să transmită mai mult sufletul tău, față de cât a făcut-o până acum?*

S.Ș.: Dansul înseamnă a gândi cu trupul. Rămâne ca acei care-mi vor urmări lucrările coregrafice, să-mi afle taina.

Claudia LIPAN

Am primit pe e-mail:

Îmi pare că anumite părți ale corpului nostru social se scutură și dau semne că doresc însănătoșirea. Dacă nu este doar o iluzie, este probabil o convulsie, o reacție inconștientă de autoreglare. De ce nu s-ar putea citi și în această cheie dezbaterile, disputele și certurile recente din spațiul public, care au arătat că gradul de intoxicare al fiecăruia dintre noi a crescut mult în ultimii ani. Organismul nostru n-a mai rezistat temperaturilor înalte și, în această vară, a trecut la eliminarea toxinelor. În sfîrșit, s-au spus fățiș lucruri care au contorsionat creiere și au sucit limbile multora timp îndelungat, au creat insomnii și care, oricum, erau spuse în șoaptă pe la colțuri. S-au adus acuzații, s-au tras palme, s-au scos ochi. Toate acestea și-au făcut loc în reviste prestigioase și pe ecranele televizoarelor. Deși nu duceam lipsă de certuri și scandaluri, ultimele răbufniri s-au făcut simțite sub forme diferite și cu o forță neașteptată în mai multe medii. Să fie oare o întâmplare această bizară sincronizare, această energie necunoscută ce a ieșit la suprafață în atâtea locuri simultan și s-a cerut consumată? Îmi pare că în spatele „ostilităților" se află deghizată, altfel de fiecare dată, urgența de a înțelege mai bine cine suntem și de a ne defini mai bine locul. Au loc repoziționări. Am început să punem semnul întrebării deasupra miturilor. Lucrurile la care ținem cel mai mult suscită în noi un grad mai mare de exigență și, drept urmare, ne permitem să le zguduim din temelii pentru a le verifica soliditatea și pentru a nu le lăsa să amorțească în automatisme. Vrem să vedem dacă ele mai corespund dorințelor și scopurilor noastre actuale sau dacă, nu cumva, târâm după noi, din inerție, tinichele care ne-au fost cândva dragi și utile. A trecut vremea când nu ne permiteam să abordăm spiritul critic din teama de a nu destabiliza și de a nu pune în pericol structuri și construcții fragile aflate la începutul existenței lor.

Astăzi, pare că ne pregătim pentru un pas nou și toată lumea pare să se simtă îndreptățită să-și curețe aria de acoperire și zona de interes. Drept urmare, toată țara se scutură. Politicienii, actorii, criticii, cineaștii și mulți dintre intelectuali se ceartă între ei. Cum am fi putut sta deoparte noi, dansatorii și coregrafii?

Recent, am aflat de existența unui memoriu înaintat Ministerului Culturii și Cultelor, în care se pun în discuție o seamă de aspecte importante legate de recenta înființare a Centrului Național al Dansului. Demersul mi s-a părut interesant și m-am bucurat că înființarea acestei instituții, așteptată și dorită de generații întregi de dansatori și coregrafi, privită până nu demult drept un vis irealizabil, nu trece neobservată, ci este expusă unei serii de întrebări necesare la construcția unei baze sănătoase a noii instituții. Apoi, am aflat ce enormități conține memoriul...

Ulterior, un comunicat de presă semnat de aceleași persoane, de astă dată mai temperate în ton și cu grijă față de propria imagine (în culise, muniție de război, pe scenă, coșuri cu flori...), a revenit asupra acelorași probleme. Atât memoriul cât și comunicatul de presă ne arată un număr de persoane care și-au inventat o serie de temeiuri pentru o frică de care doresc să se sperie, în încercarea de a putea justifica mârșăvia pe care tocmai o comit.

Încă de la primele cuvinte, semnatarii memoriului nu fac altceva decât să inducă în eroare eventualul cititor, autolegitimându-se drept „comunitatea artei coregrafice românești". Acest aspect merită o atenție deosebită și voi reveni asupra sa pe parcursul acestui text.

În memoriu sunt formulate câteva obiecții de principiu legitime ce fac referire la conținutul comunicatului emis de Guvernul României prin care se anunță înființarea Centrului Național al Dansului. Semnatarii memoriului pretind că au identificat cauzele care au stat la baza confuziilor și erorilor conținute de comunicatul amintit. În plus, oferă o explicație a necesității din care consideră că a apărut o asemenea instituție și, plecând de la premise de-a dreptul false, interpretează condițiile în care semnatarii cred că s-a decis înființarea respectivei instituții. Pe măsura parcurgerii textului, am devenit perplex, iar această stare m-a însoțit până la final când, căzut într-o tristețe fără margini, am descoperit adevărata miză a memoriului, care nu este alta decât compromiterea tinerei generații de dansatori și coregrafi. Cred că nici un cititor aflat în cunoștință de cauză n-ar putea să reziste mârșăviei căreia îi devine martor prin parcurgerea textului cu pricina.

La începutul memoriului, autorii semnalează un fapt adevărat și regretabil. Parcurgând textul comunicatului emis de Guvernul României, se întrevede cu ușurință graba cu care acesta a fost conceput. Cu siguranță, neavând un precedent pentru crearea unei instituții cu acest profil *(Centrul Național al Dansului),* s-a elaborat un document lacunar și, să-i spunem, imperfect. Cu toate acestea, greșeala nu mi se pare atât de gravă și nici iremediabilă. Se poate reveni, se pot face precizări și distincții, mai este încă loc pentru nuanțe și clarificări, mai ales dacă la conducerea centrului se va afla o echipă de oameni deschiși și inteligenți, a căror viziune se va baza pe valori ca democrația, pluralismul și toleranța. Semnatarii memoriului par să fi plecat însă de la textul Hotărârii de Guvern cu certitudinea că viitorul tuturor instituțiilor coregrafice, al liceelor de

specialitate, al Secției de Coregrafie din cadrul UNATC, al Compartimentului de balet din cadrul Operei Naționale, al Teatrului de Operetă „Ion Dacian", al Companiei *Orion Balet* și al Companiei *Contemp,* este pus în pericol prin înființarea noii instituții pomenite mai sus. Altfel nu se poate explica îngrijorarea fără precedent care a dat naștere la valul de reacții și la eforturile fantastice de mobilizare în jurul acestei probleme. În nici un caz, nu se poate porni de la documentul cu pricina și întemeia seria de spaime pe care ne-o arată semnatarii memoriului, decât dacă aceștia și-au pierdut cu totul luciditatea sau dacă au o miză de altă natură, camuflată în spatele spectaculosului uragan de care vor să profite pentru a ținti în altă parte.

Semnatarii alunecă foarte repede și consideră că înființarea CND nu este altceva decât rezultatul presiunii pe care tinerii coregrafi au exercitat-o asupra ministrului Theodorescu, presiune considerată „ilegitimă" și care este „rezultatul activităților confuze ale unui astfel de grup/uscul structurat pe criterii generaționist-exclusiviste și a cărui strategie – evidentă în ultima vreme – a fost aceea a afirmării în bloc prin tehnica „desantului" a/cultural și a unei politici de *tabula rasa* în raport cu instituțiile de cultură și învățământ coregrafic din România". De asemenea, semnatarii memoriului găsesc că este cu neputință ca CND să aibă printre obiectivele sale susținerea formării profesionale a dansatorilor și coregrafilor și, fără nici un temei, consideră că acest tip de activitate a fost sugerat de către cei care, pe vremea existenței Centrului MultiArtDans (MAD), organizau acolo cursuri și ateliere cu intenția de a discredita astfel cadrele universitare și, implicit, UNATC-ul. Conform celor scrise în memoriu, MAD-ul a fost „experimentul *endogamic* al unui cerc închis de veleitari – autori și spectatori *a tour de role* ai propriilor lor experimente – care a degenerat treptat, în absența unei reale deschideri culturale și umane și în absența proiectelor care să-l (re)animeze." Se merge mai departe și, în totală necunoștință de cauză și în cel mai tendențios mod cu putință, se prezintă ministrului Theodorescu motivele pentru care semnatarii consideră că MAD a fost închis și, de-a dreptul fantezist, sunt inventate două motive: lipsa totală a publicului și retragerea fondurilor europene, „ca urmare a ratării țintei pentru a cărei atingere fuseseră atribuite". De asemenea, se aberează fără rețineri atunci când sunt prezentate ministrului motivele pentru care structurile din străinătate au susținut „peregrinările denigratoare" ale independenților prin mai toată Europa. Conform memoriului, aceste structuri n-au avut altă motivație decât crearea în România a unui „cap de pod pentru surplusurile de producție coregrafică cu care se confruntă și pentru care nu mai au nici un debușeu în țările lor". În opinia semnatarilor, înființarea CND nu este altceva decât centrarea atenției ministrului Theodorescu pe „o problematică ce vizează mai degrabă interese străine de cultura română".

Semnatarii devin cu totul ridicoli atunci când, precauți din fire, ne spun foarte îngrijorați că prin înființarea CND nu va avea loc nici mai mult nici mai puțin decât deschiderea „porților roz ale unui club pentru adulți", și dacă s-ar fi oprit aici, tot ar fi fost bine. Cei îngrijorați continuă însă prin a-i semnala ministrului că doresc să îl pună la adăpost de subprodusele culturale ale independenților, declarându-i acestuia: „nu credem că adevăratele valori ale dansului european vor fi reperele ce se vor găsi în proiectele independente". Argumentele solide sunt scoase din deja celebrul puț al gândirii și ne spun că

o balerină ca Sylvie Guillem n-ar vrea să îi aibă parteneri pe independenți și că aceștia nu muncesc opt ore pe zi. Scufundarea continuă fără nici o măsură de precauție. Independenții sunt asemuiți virușilor care nu-și dau seama de răul pe care îl produc. Cu explicații prin care nu fac altceva decât să-și demonstreze clar alunecările ideologice, semnatarii memoriului îi declară responsabili pe independenți pentru „atragerea dansatorilor angajați în companii de stat pentru proiecte finanțate cu bani externi", acțiune care ar fi dus, în logica semnatarilor, „pe de o parte la compromiterea unor spectacole de valoare și la pulverizarea repertoriului companiilor, iar pe de altă parte, la accentuarea hemoragiei de talente, unii interpreții de valoare, formați în companiile de stat rămânând definitiv în străinătate după implicarea lor în acele proiecte". Să fie vorba despre agenturile străine?!?

La fiecare pas, memoriul sacrifică nuanțele și oferă în mod schematic o argumentație găunoasă, în care se poate citi nostalgia semnatarilor pentru vremurile trecute. Construcția logică e șubredă, iar printre rândurile cu ton acuzator și prezentarea tendențioasă a celor mai multe dintre aspectele care stau la baza temerilor pe care le au, semnatarii trădează imposibilitatea de a-și asuma realitatea și prezentul. Teoria conspirației se simte în condeiul aprig al semnatarilor care nu ezită să-și lase gândirea pradă scenaritei.

Chiar dacă unii dintre cei care au semnat pot fi considerați membri importanți ai comunității coregrafice românești – Sergiu Anghel, Adina Cezar și Raluca Ianegic, cărora li s-a alăturat un grup de persoane, aceștia nu se pot adresa în numele unei comunități, fără să consulte majoritatea acesteia. În consecință, trebuie făcută precizarea că există un număr considerabil de membri ai acestei comunități, neconsultați la redactarea memoriului și nici măcar anunțați de existența acestuia. Memoriul a fost înaintat, totuși, ministrului Răzvan Theodorescu în numele „comunității artei coregrafice românești"... Este un lucru uluitor că semnatarii au căpătat peste noapte conștiința „comunității". În ciuda faptului că cei trei semnatari citați, și alte persoane semnatare, ale căror nume nu are rost să le pomenesc, dar alături de care am găsit stupefiat și numele Ancăi Mândrescu, nu au ratat până în prezent nici o ocazie de a-și manifesta apetitul carnasier și dorința de distrugere reciprocă, vin acum, uniți în numele *comunității,* să semnaleze pericolele grave de care aceasta trebuie să se ferească. Și, ca ridicolul să meargă mai departe, unul dintre cei câțiva semnatari cuprinși de aprige mustrări de conștiință, deconspiră celorlalți membri ai comunității conținutul memoriului pe care tocmai l-a semnat cu infinit regret, fiind luat de val...

Miza memoriului ar putea fi credibilă și ar merita toată atenția, dacă la baza textului în cauză ar sta cu adevărat grija pretinsă pentru binele comunității coregrafice. Trebuie amintit însă semnatarilor că grija dumnealor, invocată deseori pe parcursul memoriului, a avut suficientă vreme din 1990 pînă în prezent să se manifeste prin acte concrete și vizibile, nu numai pentru domniile lor ci și pentru ochii altora. Cu toate acestea, în afara urii generalizate și paralizante pe care au semănat-o peste tot, grija dumnealor nu a produs nici un altfel de rezultat notabil decât acela al înființării Secției de Coregrafie în cadrul UNATC-ului. Nu este un lucru neînsemnat, pentru că aceasta a permis accesul celor din domeniu la o formă superioară de învățământ, deși, o spun cu toată

responsabilitatea, calitatea actului de învățământ și informația de specialitate oferită studenților sunt mai mult decât discutabile. Se pare însă că nu de grija comunității erau preocupați cei în cauză atunci când au pornit la un astfel de demers ci, așa cum aveam să vedem mai târziu, de dorința de a-și asigura locuri călduțe cu bani care pică oricum de la buget și catedre de care să stea agățați în vremurile mohorâte ale bătrâneții. Asupra acestor aspecte voi reveni însă mai târziu.

Dar unde este identificat, în ce constă pericolul suprem și cine sunt cei responsabili pentru nenorocirile care afectează coregrafia românească și care, iată, pregătesc o nouă calamitate?

Cunoscătorii vor fi de acord că mișcarea coagulantă a noii generații de coregrafi și dansatori și cea mai intensă activitate s-a produs în jurul câtorva nume ale promoției 1988 a Liceului de coregrafie, numit încă la acea vreme „George Enescu". Această promoție – din care am avut șansa să fac parte, alături de Corina Dumitrescu, Alma Munteanu, Florin Fieroiu, Cosmin Manolescu, Vava Ștefănescu și mulți alți colegi pe care nu îi numesc aici doar din rațiuni de economie a spațiului, avându-i ca profesori, printre alții, pe Sergiu Anghel și Adina Cezar – a fost elogiată de multe ori și a confirmat de-a lungul timpului că a reușit să se impună, prin spectacole și alte proiecte artistice sau prin crearea unor structuri prin intermediul cărora au susținut nenumărate proiecte de anvergură care s-au adresat cu adevărat comunității, cunoscute și apreciate de publicului larg și prezentate pe larg de presă. Alături de artiștii promoției 1988, câțiva deveniți la rândul lor profesori ai Liceului de Coregrafie din București, au apărut ulterior alți artiști tineri, unii dintre ei chiar elevi ai acestora. Mulți dintre aceștia au simțit necesară apropierea de nucleul care, până la un moment dat, s-a numit *Grupul Marginalii* și de mișcarea produsă de acesta. Timpul a făcut să apară artiști ca: Eduard Gabia, Manuel Pelmuș, Răzvan Mazilu, Carmen Coțofană, Mateia Stănculescu, Maria Baroncea, Natașa Trifan, Mircea Ghinea, Silvia Mihai, Ioana Macarie, Ion Dumitrescu, Ana Maria Pavel, Ema Ciobanu, Andreea Duță, Vlad Iachim, Cătălina Gubandru, Alexandra Pirici și alții, ale căror nume îmi scapă și în fața cărora îmi cer iertare pentru omisiunea neintenționată. Tinerii artiști au comunicat între ei, au descoperit că au afinități artistice și și-au cultivat simțul solidarității, grupându-se în jurul unor valori, care le scapă celor care astăzi îi denigrează. Nimeni alții nu au fost cei atacați în mod virulent în repetate rânduri decât foștii elevi și studenți ai acelorași Sergiu Anghel, Raluca Ianegic și Adina Cezar, care reușiseră să adune în mod natural în jurul lor majoritatea tinerilor artiști, lucru neîntâmplat niciodată până atunci în spațiul coregrafic românesc, dominat de *Maeștrii* acuzatori feroce astăzi. Dar cum se poate să le fi promovat cursurile timp de trei–patru ani în cadrul liceului și alți patru în timpul universității, fără ca elevilor/studenților să nu le fi fost sesizate lipsa de talent și substanța care îi face astăzi să creeze atâtea produse „subculturale"? Unde le-a fost flerul și talentul pedagogic? Unde a fost exigența profesorilor? Ce i-a oprit pe domnii profesori Anghel, Ianegic și Cezar să le arate învățăceilor „drumul cel drept" al Artei adevărate și să le insufle valorile pe care astăzi le simt puse în pericol? Se pare că timpul *Maeștrilor* era ocupat însă cu altceva, iar onestitatea, deschiderea culturală și umană, de care fac acum atâta caz, n-au mai ajuns la elevii și studenții lor. Încă de pe atunci, *Maeștrii* erau preocupați să ofere lecții

de înaltă moralitate și înaltă conștiință profesională, pe care nu le vom putea uita cu ușurință. Nu vreau, la rândul meu, să denigrez, dar anumite istorii ajunse celebre în rândul breslei au lăsat urme, care nu se uită ușor. Imaturitatea și fragilitatea noastră de atunci ne făceau să tăcem, iar această tăcere este plătită foarte scump astăzi.

De pildă, pe vremea când eram student, una dintre ființele foarte dragi mie, semnatară astăzi a memoriului la care fac referire și profesor la o catedră UNATC, îmi povestea înfricoșată cum unul dintre distinșii dumneaei colegi o amenința la telefon pentru a o promova pe protejata dumnealui la examenul ce urma. Protejata „colegului" era o nulitate recunoscută unanim de toți ceilalți profesori, nu cunoștea simțul măsurii și, în momentele ei de dispreț și batjocură față de toată lumea, ne dădea fără jenă detalii despre cum a intrat în facultate, făcându-ne să ne simțim cât se poate de stânjeniți. N-am fi crezut o iotă și nu ne-am fi încordat săgețile otrăvite în cazul în care *colegul*, acum moralist de doi bani, cu mâna încordată pe piatră, n-ar fi ținut-o timp de patru ani numai în note mari la cursul de creație coregrafică, în ciuda faptului că fătuca abia reușea să-și treacă greutatea de pe un picior pe altul. Stau martori colegii de facultate nedreptățiți și de-a dreptul jigniți de acțiunile profesorului lor. *Maestrul* nu s-a oprit numai la asta. A continuat seria de umilire a studenților talentați și cu adevărat înzestrați, oferindu-le drept exemplu creațiile nulității sale preferate și penalizând prin note minime orice încercare de creativitate și inovație. A devenit recunoscută în decursul anilor acțiunea repetată a *Maestrului* de anihilare a talentelor cu care intra în contact la cursurile sale de creație coregrafică. Mălina Andrei, Florin Fieroiu și Răzvan Mazilu au fost cazurile cele mai cunoscute. În ceea ce mă privește, saturat de hachițele și incompetența *Maestrului* meu, am ales ca după doi ani de creație coregrafică să trec la Secția Pedagogie, convins atunci că, după facultate, nu mă va împiedica nimeni să creez. Îmi ajunseseră cei doi ani în care cursurile de creație constau de prea multe ori în inventarea a tot felul de motive de supărare, în fapt, după cum aveam să aflăm ulterior, pretexte pentru suspendarea cursurilor. Aflam, după fiecare curs suspendat de *Maestru,* că acesta avea repetiție la vreo piesă de teatru la care se ocupa cu mișcarea scenică, avea o problemă cu mașina sau cine știe ce altă problemă personală. Vorbind cu colegii din ani diferiți despre aceste aspecte, am ajuns împreună la concluzia că stratagema preferată aplicată de *Maestru* atunci când avea treburi personale de rezolvat era aceea prin care întreba dacă studenții au terminat scenariul pe care trebuiau să-l pregătească, iar de aici, printr-o manipulare subtilă, se ajungea inevitabil la suspendarea cursului... Știu că datorită naturii lor este foarte greu ca spusele mele să nu fie expuse oprobriului multora dintre cei mai puțini apropiați fenomenului care vor citi aceste rânduri. Consider însă că nu se mai poate da înapoi. Lucrurile nespuse până acum au dus la situația în care artiști cu adevărat talentați sunt îndepărtați, în locul lor fiind preferați oameni lipsiți de talent, dar și de coloană vertebrală, personalități palide care primesc fără reacție malformațiile unui sistem putred la care contribuie din plin profesorii altădată dragi nouă. S-a ajuns la situația în care calitatea cursurilor este jenantă, multe cursuri nu se țin și la aceea în care dansatorii-studenți sunt uneori șantajați de Maestru să se angajeze în compania Orion Balet, fiind amenințați cu pierderea examenelor în cazul în care nu se vor conforma. Apropo de examene, o spun cu toată seriozitatea și fără să exagerez cu nimic:

nu știu dacă s-a întâmplat vreodată în cei patru ani de facultate ca *Maestrul* să sosească la timp la vreun curs sau examen. Nici măcar la examenele de licență sau la alte examene însemnate la care făcea parte din comisii. Ne amintim cu toții de telefoanele exasperate ale colegilor săi, care erau obligați să-i reamintească *Maestrului* că era cazul să fie deja prezent la un examen care tocmai ar fi trebuit să înceapă. Mult mai preocupat de problemele sale personale, *Maestrul* își făcea apariția într-un târziu, motivând fără jenă aceleași lucruri de fiecare dată...

Domnul Anghel are astăzi tupeul ieșit din comun să ne vorbească despre lipsa de cadre cu care au de-a face catedrele de specialitate. Verificați, vă rog, însă dacă a invitat vreodată pe vreunul dintre noi să i se alăture, deși suntem câțiva care am avut șansa să beneficiem de burse de studiu în străinătate și care, ulterior, am fost invitați să susținem cursuri și ateliere de dans în diferite centre coregrafice străine și în alte instituții de profil. Știu, cele spuse nu par altceva decât invențiile veninoase ale unui rătăcit-frustrat, căruia tot ce i-a mai rămas este să împroaște cu noroi și să provoace lovituri sângeroase. Înainte însă de a trage această concluzie, vă rog să aveți amabilitatea de a sta de vorbă cu foștii și actualii studenți ai UNATC, Secția Coregrafie.

În privința informației de specialitate cu care intră în contact studentul UNATC, trebuie să spun cu regret că este total anacronică. Din păcate, profesorii noștri au uitat că se poate învăța continuu. N-au depășit cunoștințele despre tehnicile de dans, cu siguranță de mare utilitate acum câteva decenii, dar care sunt inadecvate și insuficiente oricărui dansator care se formează astăzi. Nici modalitățile de construcție coregrafică pe care le predau studenților nu au nimic de-a face cu creativitatea și cu timpurile noastre, ci mai degrabă cu o meserie în care rutina este mama experienței. Din nefericire, la toate acestea se adaugă și alte aspecte, mult mai triste și mai grave, pe care le considerăm importante, dar pe care nu le vom aminti nici măcar cu reținere, din motive lesne de înțeles. Cum să nu te jenezi să vorbești despre tulburările psihice ale unui profesor fără să îți pari ție însuți de-a dreptul crud?

Deși este tardiv, le spunem cu regret celor care ne suspectează de dorința de a-i discredita că nu mai este nevoie să facem nici un gest. Le mai spunem domnilor Sergiu Anghel și Raluca Ianegic că în perioada studenției noastre ne-am întâlnit deseori pentru a dezbate situațiile pe care nu s-ar cădea să le discutăm aici, și pentru a analiza ce consecințe ar avea faptul de a face publice aceste anomalii și enormități pe care le generau și pe care trebuia să le suportăm la tot pasul. Din păcate, este tardiv și nu se mai poate recupera nimic din tot ceea ce s-a distrus deja. Se pare că am fost suficient de naivi, imaturi și incapabili să intuim gravitatea evenimentelor prin care treceam și aveam să trecem, și noi și colegii care ne-au urmat, din moment ce ni s-a părut că, vorbind deschis despre toate acestea am fi pus în pericol și așa de multe ori amenințata Secție de Coregrafie din cadrul UNATC. Astfel, tăcerea noastră complice din acea vreme ne costă astăzi atât de mult...

Trebuie să spun, nu fără tristețe, că învățăceii s-au rupt cu greutate de poalele *Maeștrilor* lor, unii mai devreme, alții mai târziu, pe vremea când au început să se maturizeze și să intre în contact cu un altfel de context cultural și cu informația de specialitate de care aveau atâta nevoie. Procesul a fost dureros, dar necesar și, după cum s-a dovedit peste ani, foarte sănătos. Intuind boala unei

părți însemnate a organismului din care făceau parte, tinerii în plină dezvoltare au fost obligați să opteze între supraviețuire și condamnarea la boală. Contactul cu o altfel de lume, informația bogată și valorile cu care au intrat în contact au condus, firește, la despărțirea de trupul bolnav. Învățăceii au căzut mai întâi pe gânduri și au descoperit că au un organ propriu prin în măsură gândirea lor se manifestă. În cele din urmă, au aflat că au argumente solide în măsură să-i facă să-și dorească o delimitare fără echivoc de cei pe care îi consideraseră modele și de la care învățaseră câte ceva. Ceea ce aveau în fața ochilor nu semăna deloc cu ceea ce știuseră și iubiseră până atunci. Miturile învățăceilor s-au spulberat și în locul lor au apărut oameni fără caracter, la care incontestabilul talent a fost întotdeauna dublat de ură atroce față de ceilalți și pe care bibliotecile aglutinate și discursurile academice nu i-au putut face capabili să comunice și să se înțeleagă niciodată. Le reamintim celor preocupați astăzi de soarta dansului românesc că nici o încercare de constituire a unei uniuni de creație nu a fost posibilă din cauza orgoliilor imense și a conflictelor sălbatice pe care le-au dezlănțuit între ei. Își permit astăzi cu nerușinare să apere *comunitatea* de cei care au încercat să populeze deșertul coregrafic cu un altfel de spirit și cu alte valori și nu încetează să îi privească pe aceștia drept inamicii cei mai periculoși ai coregrafiei românești. Cum este oare cu putință?

Semnatarii memoriului par, în sfârșit, să vadă și să înțeleagă lucruri pe care tânăra generație de dansatori și coregrafi nu le-a ascuns niciodată. Desigur, fără echivoc, tinerii artiști au optat întotdeauna pentru a crea o alternativă la instituțiile statului, considerând că cele mai multe dintre cele existente sunt atât de bolnave încât nu pot fi însănătoșite în timp util. În consecință, nu fără motive întemeiate, au considerat că actul de educație din instituțiile de învățământ românești nu are cum să se extragă din contextul din care face parte și să nu fie, cu mult prea puține excepții, victima bolii generale. O instituție nouă însă, cum ar putea să fie Centrul Național al Dansului, aflată pe mâinile unor oameni competenți, ar putea să facă foarte multe. Nu substituindu-se instituțiilor acreditate de învățământ, așa cum consideră semnatarii inflamați ai memoriului, speriați că autoritatea lor de unici posesori ai adevărului și ai competențelor ultime este pusă în pericol, ci doar susținând și completând formarea profesională a artiștilor, prin invitarea unor profesori consacrați din străinătate, care să conducă ateliere și cursuri de dans pe perioade scurte. În toată lumea civilizată și eliberată de excesele autoritare ale unor indivizi asemănători semnatarilor memoriului, există diverse formule de învățământ alternativ, structuri de stat sau private care activează fără să se incomodeze reciproc și care oferă individului multiple posibilități de formare profesională, uneori chiar colaborând și concepând între ele parteneriate. În România însă, mai întâlnim încă profesori, asemeni celor la care facem referire în cazul de față, care doresc să dețină controlul total al oricărui gest coregrafic, pe care se simt foarte îndreptățiți să îl avizeze și să își pună ștampila de CTC...

Semnatarii memoriului acuză Centrul MultiArtDans (MAD) de lucruri complet neadevărate. O spun în totală cunoștință de cauză, MAD organiza cursuri săptămânale pentru neprofesioniști, dar nu a intenționat nicicând să se substituie vreunei instituții de învățământ. Aceste cursuri au atras un număr însemnat de pasionați de dans, deveniți astăzi spectatori fideli și plătitori de

bilet la cele mai multe dintre spectacole de dans contemporan. În plus, MAD a invitat cîțiva coregrafi străini și a găzduit ateliere sau cursuri organizate de alte structuri și destinate profesioniștilor, lucruri absolut firești într-o țară democratică.

Semnatarii protestului emit cu lejerîtate judecăți de valoare asupra spectacolelor noastre prezentate la MAD vreme de trei ani, spectacole pe care într-un mod iritat le numesc producții subculturale. Nu ne amintim însă ca dumnealor să fi trecut pragul MAD și să se fi aflat printre spectatorii noștri, cu excepția doamnei Anca Mândrescu, profesoara adorată de generații întregi și înfocată susținătoare a lucrurilor făcute de noi până acum, astăzi semnatară a oribilului memoriu (Dumneavoastră chiar ați citit ceea ce ați semnat, doamnă? Cum oare ne vom mai putea privi în ochi?). Considerăm că cei care până la un moment dat s-au mândrit fiind profesorii tinerei generații de dansatori și coregrafi, ar fi trebuit să meargă să le vadă spectacolele, măcar pentru a-și argumenta acuzațiile și contestațiile într-un mod mai inspirat.

La rândul nostru, ne vom feri să facem aprecieri asupra spectacolelor celor care ne atacă astăzi, lăsând această misiune în seama publicului larg și a criticilor de specialitate.

Cu toate acestea, ne întrebăm deseori când și unde au fost văzute ultima oară producțiile de valoare des invocate ale companiilor pe care le conduc de ani de zile, pe bani publici, domnii Sergiu Anghel și Adina Cezar. Cât despre creația coregrafică a doamnei Ianegic, nici nu are sens să ne mai întrebăm ceva, deoarece în afara violării repetate a examenelor de creație coregrafică ale propriilor studenți, acuzată deseori în cercuri restrânse, nu am mai auzit nimic. Doamna Ianegic, a fost preocupată de viața privată a studenților, telefonând la ore târzii din noapte părinților acestora pentru a le recomanda ce prieteni să frecventeze copiii lor și de cine să se dezică. Nici domnia sa nu s-a lăsat mai prejos în încercarea de a stopa ascensiunea tinerelor talente. Eduard Gabia este doar unul dintre cei care vă pot povesti istorii de-a dreptul halucinante...

În fine, în timp ce semnatarii memoriului văd pericole la tot pasul și se văicăresc de mai bine de zece ani, tinerii coregrafi și-au văzut de treabă și, în consecință, au fost prezentați în festivaluri alături de nume mari ale coregrafiei mondiale. Nu este nici o exagerare în ceea ce spun. Prezența acestora a fost remarcată pe scenele internaționale și semnalată în ziare și reviste precum: *Le Figaro*, *Ballet-Tanz International*, *Danser*, *Le Monde*, *Liberation*, *Berliner Zeitung*, *Paris Match*, *Dance Theatre Journal*, *La Repubblica* și altele. Să se fi tâmpit atîtea publicații și atâta lume? Să se fi întors pe dos Franța, Germania, Italia, Portugalia, Statele Unite ale Americii, Belgia, Olanda, Austria și multe dintre instituțiile culturale și scenele de prestigiu unde au fost prezentați tinerii artiști români? Să fie oare orbi și incapabili să distingă valorile cei care i-au invitat să se producă la Centrul *Georges Pompidou*, la *Centre national de la danse* și la *Théâtre International de la Cité Universitaire* din Paris? Dar cei de la TanzQuartier Wien, unul dintre cele mai puternice centre de dans din Europa, și cei de la Internationales TanzFest Berlin unde câțiva dintre cei puși astăzi la zid au fost invitați să prezinte spectacole doi ani succesiv, fapt rar întâmplat chiar în cazul numelor cu greutate ale coregrafiei internaționale? Judson Church din New York are vreo rezonanță pentru urechile profesorilor Anghel și Ianegic? Desigur, această înșiruire conștient exhibată ar putea fi privită drept un acces paranoic și

disperat de autolegitimare a unor artiști dornici să mistifice istoria, dacă urmele acestor fapte n-ar fi atât de ușor verificabile în ziare, reviste, programe de sală și pe site-urile WEB ale instituțiilor, teatrelor și festivalurilor amintite. Desigur, nu trebuie înțeles, prin urmare, că actele artistice ale tinerei generații de coregrafi și dansatori au fost *boom*-uri sau că sunt omogene valoric și că reprezintă o serie neîntreruptă de mari succese. Există rateuri la fel de însemnate și lucrări cu adevărat nesemnificative. Există alunecări și încercări mai mult decât discutabile, stângăcii inerente și gesturi artistice de-a dreptul jenante. Toate acestea își găsesc însă firesc locul alături de cele câteva succese notabile și, împreună, sunt acceptate și considerate de către artiștii tinerelor generații drept semne ale normalității.

Rămași însă la nivelul schimburilor culturale oficiale, și al altor acțiuni de tristă amintire care presupun deplasări la ambasadele miluite de sfânta mână de activist cultural pe care s-au obișnuit să o lingă slugarnic de atâta vreme, acuzatorii tinerilor artiști nu reușesc să priceapă cum de este cu putință ca aceștia să fie invitați de ani de zile pe scene importante. Încearcă scenarii fanteziste care, atunci când nu li se par suficient de uzurpatoare, sunt abandonate pentru aluzii triviale și nerușinate cu referire la porțile roz ale cluburilor de adulți. Cu siguranță, trebuie să fie dur pentru domniile lor, din moment ce recurg la asemenea stratageme. Din păcate, este vizibil că domniile lor au rămas împietrite în structuri mentale care nu le mai permit să se adapteze vremurilor de astăzi. Din nefericire, optează pentru rolul de aprigi apărători ai unor cauze și valori pe care nu le-au servit nicicând, în loc să facă eforturi pentru a înțelege pluralismul și sistemul competitiv de valori pentru care există o piață liberă în care sunt invitați să se arunce cu toată forța. Nimeni nu i-a împiedicat să creeze un centru asemena MAD-ului sau conceput altfel, în funcție de valorile în care cred. Nimeni nu i-a împiedicat să exercite o presiune legitimă asupra autorităților române pentru a rezolva problemele pe care le acuză. Nimic nu i-a oprit să creeze spectacole de valoare. Nimeni nu i-a împiedicat să-și creeze asociații și fundații, nu le-a blocat nimeni accesul la informație și la fonduri europene. Vorbesc limbi străine, au de multe ori șarm și au anumite competențe. Se bucură de o anumită notorietate pe care noi nu am avut-o nicicând și de care s-ar fi putut folosi într-un mod inteligent. Relațiile pe care le au le-ar fi putut deschide orizonturi noi, dar, o spun cu amărăciune, reflexele le-au fost și le sunt mult mai puternice. Au rămas slugarnici oficialităților și au preferat ușile din dos. Autovictimizarea este atitudinea care le-a fost și le este cea mai convenabilă. Astăzi, se simt nedreptățiți și scoși pe linia de rezervă, după ce ani de zile s-au considerat nume cu rezonanță ale coregrafiei românești și și-au zâmbit în barbă la ideea locului sigur pe care îl vor avea în istoria dansului. Din păcate, n-au știut să renunțe la compromisuri, la ură, la fricile și mizele lor meschine și la conflictele în care s-au desfigurat cu plăcere și la care ne-au făcut martori de prea multe ori. Nu s-au apropiat de noi cu sinceritate și cu dorința de a comunica. Au otrăvit orice încercare de-a noastră cu orgoliile lor toxice și cu sentințe de genul: „la vârsta și la experiența mea, nu mai am cum să greșesc". Mai are vreun rost să le reamintim de câte ori i-am invitat, naivi, la încercările noastre de a crea o uniune? La încercările noastre de a explica problemele breslei în fața Parlamentului, în fața reprezentanților MCC și ai altor instituții de cultură? Să le reamintim cum se terminau acestea? Nu mai are nici un sens. Cu fiecare gest pe care l-au făcut, s-au constituit singuri în propriii lor inamici. Și-au pierdut vlaga în încercările de a a-i împiedica pe ceilalți. Apoi s-au

ocupat îndelung de propria victimizare și și-au luat în serios rolul de gardieni ai culturii coregrafice românești, în timp ce foștii elevi și studenți, ajunși acum în jurul vârstei de 35 de ani, mai puțin pregătiți să adopte discursuri academice sforăitoare, și-au pus creativitatea și competențele la lucru și, aproape din nimic, printr-un efort susținut ani de zile fără sprijinul autorităților, au dat naștere: Grupului Marginalii, Fundației Proiect DCM, Centrului Internațional pentru Dans Contemporan, Centrului MAD, Asociației Solitude Project, Festivalului BucurESTi-VEST, Platformei Balcanice de Dans Contemporan, Zilelor Dansului Portughez la București, Festivalului *indepenDANS*, programului *Dans-RO*, Atelierului internațional „Movement on the edge", cărora li se pot adăuga, cu siguranță, multe altele, la care memoria mea nu reușește să facă apel, și cele peste 20 de producții coregrafice românești, coproducțiile internaționale, atelierele și cursurile de dans cu profesori invitați din străinătate, plus campaniile de sensibilizarea a publicului și a autorităților, întâlnirile organizate cu reprezentanți ai Parlamentului și ai instituțiilor culturale și încercările de a semnala publicului, în mod repetat, problemele specifice ale domeniului care se cereau rezolvate. Toate acestea, care nu s-au oprit încă, au fost și sunt desigur lucruri perfectibile și supuse inerentelor greșeli. Totuși, n-au reușit să-i convingă vreodată în nici un fel pe profesorii infailibili, care s-ar fi putut alătura acestor eforturi. Considerând strugurii mult prea acri, aceștia au preferat să ignore orice acțiune, orice spectacol, orice atelier și orice proiect conceput și organizat de tinerele generații. Ba mai mult, stau mărturie declarațiile artiștilor care au părăsit companiile Orion și Contemp și cele ale foștilor studenți ai UNATC, de nenumărate ori au interzis dansatorilor și studenților lor să participe la cursurile și atelierele organizate de „virușii" dansului românesc, chiar dacă aceștia făceau eforturi considerabile pentru a aduce în țară câțiva profesori cu cotă internațională. Domnul Anghel și doamnele Cezar și Ianegic au uitat, poate, aceste lucruri, însă generațiile de artiști asupra cărora și-au proiectat frustrările și meschinăria nu pot să uite schimonoseala minților lor, care, purtate de grija *comunității* coregrafice, n-au ezitat să plaseze mine antipersonal pe tot terenul coregrafiei românești.

Semnatarii memoriului distorsionează, încă din punctul de pornire, anumite aspecte prezentate, conștienți fiind că acestea pot fi contestate. Ne vorbesc cu foarte mare siguranță despre eșecul MAD-ului. Eroare, doamnelor și domnilor! MAD-ul a reprezentat timp de aproape trei ani unica noastră insulă fericită în care, da, experimentele atât de necesare oricărui artist autentic, dar atât de hulite de profesorii noștri, au avut loc de desfășurare. La MAD, ne-am creat multe dintre spectacolele la care doream să lucrăm de ani de zile, dar nu am avut unde. În timp ce Sergiu Anghel și Adina Cezar au beneficiat de ani de zile de spații de repetiție, artiști angajați și salarii, noi ne-am cârpit spectacolele prin diverse cotloane ale Bucureștiului și, cu toate astea, nu suntem geloși. Am preferat întotdeauna spațiile aerisite în locul celor în care se simte încă duhoarea activiștilor de partid. Am preferat spațiile *noi* și *curate* sălilor pe ale căror fotolii se mai simte urma feselor celebrei Suzana Gâdea. Din păcate, n-am prea avut unde. N-am vrut să urmăm modelele pe care, din păcate, le avem în jurul nostru, devenind slugarnici și pupincuriști, plătind în orice fel accesul la sălile de spectacol.

Memoriul însă nu se oprește aici, pentru că mai există încă lucruri ce pot fi schimonosite. Cu aplomb și cu multe certitudini, aparent fără fisură, semnatarii

memoriului ne deslușesc cauzele pentru care MAD-ul a fost închis. Nimic mai fals decât aceste invenții răutăcioase. Am făcut parte dintre fondatorii MAD-ului și cunosc îndeaproape fiecare detaliu, pentru că m-am ocupat de direcția departamentului de spectacole timp de doi ani, fiind alături de Vava Ștefănescu, *nebuna* care a cutezat să țină în spate o asemenea structură vitală. MAD a primit finanțarea Euroart prin care s-au asigurat salarii modice timp de doar șase luni și prin care s-au cumpărat instalațiile și echipamentele necesare. Toate acestea au fost informații publice. Nici nu poate fi vorba despre o sistare a fondurilor ca măsură punitivă pentru neîndeplinirea obiectivelor centrului. MAD-ul a rezistat eroic timp de trei ani, în condițiile în care avea de plătit jumătate din veniturile sale Casei de cultură „Nicolae Bălcescu", contribuind la toate cheltuielile de întreținere ale acesteia și neavând alte surse de venit decât din propriile activități. Sacrificiile și eforturile enorme ale echipei MAD și cele ale echipei Fundației Proiect DCM de a ține în viață structuri vitale într-un deșert torid nu se mai văd prin perdeaua de fum pe care o împrăștie cu atâta generozitate mințile încețoșate de ură ale gardienilor dansului românesc. În timp ce aceștia vorbesc cu lejeritate despre cauzele pentru care MAD-ul s-a închis, omit să ne vorbească despre eșecul *Centrului de expresie artistică* inițiat și condus de Raluca Ianegic, care, plecând la studii în Franța, a preferat să lase drept pradă cele câteva posturi de dansatori, existente la acea vreme în structura Teatrului Odeon, celor care abia așteptau să le desființeze. În loc să cedeze conducerea altui coregraf până la întoarcerea sa, doamna Ianegic a preferat să contribuie la dizolvarea companiei, la care sunt coautori mai mulți semnatari ai recentului memoriu și care au făcut din artiștii Centrului respectiv niște șomeri. Un alt caz de incompetență managerială este cel cu care se confruntă Compania Orion Balet, semnalat de ani de zile de toți dansatorii care i-au trecut pragul. Condusă de domnul Sergiu Anghel pe bani publici, Compania Orion Balet nu produce aproape nimic de ani întregi. Programul este de 4 ore pe zi, în care se repetă obsesiv același repertoriu, care nu se prezintă niciodată. Domnul Anghel acuză lipsa sprijinului financiar, pentru că nu are altfel cum să își mascheze incompetența managerială. Foarte mulți dansatori talentați, trecuți prin compania cu pricina, au părăsit-o indignați de tratamentul disprețuitor și umilitor la care au fost supuși, de spiritul autoritar, de lipsa de caracter și de interes a domnului Anghel care, în loc să rezolve problemele companiei pe care o conduce, a preferat în ultimii ani să monteze mai multe spectacole la Teatrul de Balet „Oleg Danovski", unde era mult mai bine plătit. Deși MCC cunoaște bine situația în care domnul Sergiu Anghel se complace și în care menține compania prin care se irosesc de ani de zile bani publici, nu a luat nici o măsură. De ce oare? În spațiul de care dispune Orion Balet ar fi putut repeta toți coregrafii tineri care au fost obligați să meargă în străinătate cu spectacolele nerepetate din cauza lipsei spațiului și, de ce nu, ar fi putut crea noi spectacole chiar cu membri companiei, care îl așteptau pe *Maestru* să se întoarcă de la Constanța, unde uita complet de cursurile pe care le avea la UNATC și de îndatoririle pe care le avea față de companie.

În tot acest timp, deși n-am deținut posturi publice importante, n-am stat cocoțați la catedre pe care nu le merităm și nici nu ne-am aflat în cine știe ce poziții sociale cu ajutorul cărora să fi putut în vreun fel influența activitatea autovictimizaților de astăzi sau prin care să fi putut pune în pericol bunul mers al coregrafiei românești... noi am distrus breasla. Noi suntem cei care am provocat cele mai mari daune artei coregrafice din România... Noi am furat dansatorii fără

creier și i-am vândut pe bani grei în toată Europa, distrugând astfel o constelație de Maeștri gata să își desăvârșească Opera, pe care au ratat-o din cauza noastră... Deși nu dorim să recurgem, la rândul nostru, la aceeași acțiune de autovictimizare, nu putem să nu deplângem violența și sălbăticia cu care am fost atacați în trecut (vezi și exemplul textului cutremurător numit „Cabala repetenților" semnat de Sergiu Anghel într-un număr nu foarte vechi al revistei *Dilema*) și să nu amintim că toate încercările noastre de a construi ceva au fost supuse unei acțiuni demolatoare, venite din partea foștilor noștri profesori, care nu pot încă accepta lumea în schimbare. Energia lor creatoare s-a manifestat, din păcate, de prea multe ori în eforturile de a dărâma ceea ce noi am încercat să clădim, așa cum se întâmplă și în prezent în cazul Centrului Național al Dansului, care va fi o casă generoasă, deschisă pentru toți artiștii valoroși, indiferent de vârsta pe care o au. Se pare că reacția foștilor noștri profesori este, probabil, doar rezultatul culpei imense pe care o simt, pentru că nu au reușit să lase în urmă nimic durabil. Incapabili să accepte alte valori și diferențele unei lumi pluraliste, și-au manifestat în permanență instinctul primar de apărare prin acțiuni voluntare de denigrare, inteligent legitimate prin tot felul de scenarii halucinante, pe care le-au îndreptat asupra celor din jurul lor care ar putea pune bazele unei construcții de durată... După cum arată și prin actualul memoriu, foștii noștri profesori știu bine ce doresc și nu ezită să recurgă la mistificări. Pentru oricine ne cunoaște și parcurge textul vitriolant, devine evident că semnatarii răstălmăcesc, inventează, atunci când nu delirează de-a dreptul, și plasează la tot pasul fitile subtile în încercarea disperată de a aduna în jurul ideilor lor găunoase și perdante și alți vitregiți ai soartei, puși în pericol de o biată mână de tineri artiști... Au reușit în acest mod să inducă în eroare mai multe persoane care au semnat memoriul în cauză. Sergiu Anghel, Raluca Ianegic și Adina Cezar n-au făcut în viața dumnealor un efort atât de însemnat pentru ceva constructiv ca acela pe care tocmai îl depun acum pentru a-i denigra pe tinerii artiști, în încercarea de a nu scăpa de sub control o instituție pe care ar dori să o păzească până la ultima suflare.

Până acum, n-am considerat că merită să răspundem acestor atacuri repetate și încercărilor de compromitere care recurg nesăbuit la tot felul de scenarii demne de milă. Nu suntem bucuroși de această exorcizare forțată care nu ne face cinste și la care a trebuit să apelăm acum, nu fără o puternică strângere de inimă. Ne doare că trebuie să îi amintim domnului Anghel, astăzi intransigent cu noi, că ani de zile „își făcea mâna" coregrafiind „plugușoare" omagiale pe care, copii fiind, i le interpretam scoși cu forța în fața palatului...

Nu ne este ușor să facem apel la memorie pentru a scormoni amintiri despre oameni cândva dragi, în care am crezut, și despre gesturi și fapte pe care nu știm dacă, aflați în contextul în cauză în locul profesorilor noștri, nu le-am fi reprodus aidoma lor. Cu toate acestea, considerăm că nu se poate merge mai departe fără prezentul demers, deși riscurile la care ne expunem prin acesta sunt enorme și pot zdruncina orice fărâmă de credibilitate pe care o avem în ochii opiniei publice, îngreunându-ne și mai mult parcursul viitor. Nu avem de ales însă decât să ne asumăm aceste riscuri, păstrând speranța alături de noi. Dar către ce se îndreaptă această speranță în viitor și ce ne dorim noi astăzi în acest context?

Ne dorim să fim capabili să ne identificăm propriile limite și cusururi, inerțiile și reflexele nesănătoase. Să încercăm să scăpăm sau să temperăm măcar cu timpul rămășițele de răutate cu care ne-am născut sau care ne-au fost insuflate

prin educație și care, cu siguranță, s-au putut întrezări și pe parcursul acestui text, în care, suntem conștienți că s-au strecurat și alte metehne de care ne-am bucura să scăpăm. Să ne continuăm demersurile prin ce am încercat din 1989 încoace să creăm o atmosferă destinsă și un cadru tolerant în care respectul și dialogul să țină loc puseurilor de frică și ură ce păreau să fie singurele noastre moșteniri. Să ne continuăm formarea profesională și cercetările coregrafice, experimentele reușite și nereușite. Să învățăm să pierdem. Să continuăm seria de proiecte care au reușit deja să facă pași importanți în deșertul coregrafic românesc în care, în ultimii 14 ani, au apărut primele plante verzi. Să putem fi la înălțimea așteptărilor pe care mulți le au de la noi și să putem confirma că încrederea lor nu a fost o investiție prost plasată. Să fim serioși, dar să nu ne pierdem umorul și nici să nu ne acrim pe vreo baricadă ruginită. Să ne permitem în continuare să fim patetici, să putem plânge, dar să nu uităm autoderiziunea, distanța și luciditatea. Să ne putem privi în ochi elevii până la capătul drumului care ne va fi dat. Să fim capabili să ne luăm rolul în serios, dar să ne eliberăm, din când în când, de misiunea mult prea grea care a fost așezată involuntar pe umerii noștri, permițându-ne să mergem la o bere, pentru a discuta despre propriile noastre eșecuri și eventualele demisii. Să nu facem nimic. Să învățăm rigoarea în timp ce ne jucăm de-a v-ați ascunselea. Să vedem gata Centrul Național al Dansului, în care să lucrăm și să ne prezentăm spectacolele, alături de toți ceilalți artiști. Să continuăm relațiile de prietenie pe care le avem deja cu cei mult mai tineri decât noi. Să fim capabili să oferim publicului spectacole de bună calitate. Să ne permitem să fim caraghioși. Să învățăm umilința, dar să știm să călcăm elegant și fără complexe pe covorul roșu. Să ne luăm la trântă cu miturile și să ne putem recunoaște învinși de tinerii care ne vor da lecții de originalitate și competență. Să învățăm să ne acceptăm și să ne reamintim, din când în când, că nu suntem nici primii și nici ultimii oameni de pe pământ. Să avem curaj și să ne recunoaștem greșelile. Să nu uităm. Să învățăm să uităm. Să iertăm. Să ne oprim, din când în când, pentru a ne uita în jur și pentru a-i admira pe ceilalți. Să stăm în umbră zâmbind senin, să tăcem și să plecăm la timp.

Cu imensă tristețe,

Mihai Mihalcea, dansator și coregraf, MM & Solitude Project(absolvent UNATC)

Florin Fieroiu, coregraf, profesor la Liceul de Coregrafie „Floria Capsali" (absolvent UNATC)

Vava Ștefănescu, dansator și coregraf, director Fundația MAD (absolventă UNATC)

Cosmin Manolescu, coregraf, manager cultural, director artistic al Festivalului BucurESTi–VEST (absolvent UNATC)

Manuel Pelmuș, coregraf

Eduard Gabia, dansator și coregraf

Mateia Stănculescu, dansator și coregraf, absolventă a școlii P.A.R.T.S (absolventă UNATC)

Ion Dumitrescu, dansator și coregraf

Maria Baroncea, dansator și coregraf (absolventă UNATC)

Carmen Coțofană, dansator și coregraf (absolventă UNATC)

Beniamin Boar, dansator Compania Anne Therese de Keersmaeker

Marian Lazăr, balerin, Deutsche Oper Berlin

Adrian MIHALACHE

SPECTACOLE

Avariția și tranziția

Pe când Molière prezenta *Avarul* în premieră absolută, lumea se pregătea de mari schimbări. Se schimba modul de acumulare a bogăției, se schimbau semnele ei exterioare, ca și percepția și interpretarea lor. Era epoca de diseminare a modului de producție capitalist, când investițiile, comerțul, circulația capitalurilor, băncile câștigau teren în fața practicilor tradiționale de acumulare a bogăției prin exploatare funciară, cuceriri, colonizări și descoperiri de noi *El Dorado*-uri. Înainte, etalarea bogăției fusese privilegiul unei aristocrații arogante, predispuse la imprudențe. Pentru „starea a treia", bogăția era semnificată de comoara care trebuia bine disimulată, pentru a nu risca să fie prădată sau disputată. Semnul major al bogăției era aurul, care se găsea în adâncurile pământului sau în tezaurele rivalilor, de unde trebuia, după caz, extras sau jefuit. Secolul în care Spania dominase Europa, datorită afluenței comorilor aduse din Lumea Nouă, trecuse însă. În zilele lui Molière, contau biletele de bancă, înscrisurile, cambiile, investițiile în firme ca faimoasa *Compagnie des Indes Orientales*, fondată de Colbert, ministrul Regelui Soare. Bogat era cel care se bucura de credit, nu cel care poseda comori, iar, pentru a avea credit, trebuia să arborezi însemnele prosperității. Personajul avarului, Harpagon, este tragicomic, deoarece înțelege tranziția doar pe jumătate. Este destul de inteligent ca să înțeleagă necesitatea circulării banului pentru a-l spori: de aceea, împrumută cu dobândă, luându-și toate măsurile de precauție ca, într-o vreme când meseria de "recuperator" nu exista, să nu fie, totuși, păgubit. Înțelege că modul cum te vede lumea este important: întreține, de bine, de rău, un echipaj cu cai, are bucătar, servitori, majordom etc. Păstrează însă atașamentul pentru formele vechi ale bogăției, ca depozit de "aur curat" și detestă consumul, neînțelegând că și acesta poate fi productiv. Reduce la minimum cheltuielile de reprezentare, refuză investițiile, iar, când împrumută, preferă să dea, în loc de bani lichizi, vechituri inutile, de care vrea să se descotorosească. Înțelege că banul trebuie fructificat, se pricepe de minune la dobânzi, dar percepe bogăția ca tezaur de ocrotit, de păstrat în casetă, de îngropat în grădină. Cu toată inteligența și voința sa – reale amândouă –, Harpagon se oprește la jumătatea drumului în tot ceea ce întreprinde. Nu merge până la capăt cu modernizarea stratagemelor sale financiare, după cum nu reușește să se desprindă de atașamentul cvasierotic și pervers pentru „comoară", din care face un fetiș. Pus să aleagă, va renunța să-și satisfacă instinctele alături de aleasa fiului său, în favoarea menajării pasiunii sale mai vechi. Un aristocrat ca Filip al II-lea nu ezitase să-și frustreze fiul, pe Don Carlos, de farmecele logodnicei sale. Burghezul este mai ezitant, mai vulnerabil, nu din rațiuni morale, ci pentru că nu și-a depășit complexul care face din bogăție un substitut al obiectului erotic.

În concepția lui Bocsárdi László, regizorul spectacolului de la Teatrul Național Craiova, Harpagon este un finanțist priceput, calculat, care știe perfect să-și urmeze interesele. Pe ceilalți, ori îi domină, ori îi manipulează. Ilie Gheorghe, în rolul lui Harpagon, urmează cu admirabilă coerență direcția sugerată de regizor.

Ilie GHEORGHE.

Mirela CIOABĂ.

El ştie când să se stăpânească şi când să izbucnească, când să fie abil şi când să fie dur. Rezultă mai curând o combinaţie insolită între rigiditatea lui Shylock şi ingeniozitatea lui JR. Pentru a fi un adevărat Harpagon, îi lipseşte incertitudinea. Ca urmare, nu e deloc comic. Nici când îi dispare caseta nu se prea pierde cu firea, de aceea înfrângerea lui pare provizorie. Seriozitatea este caracteristica acestui spectacol, la care nu se prea râde, nici chiar la scenele mari. Enumerarea savuroasă a listei de obiecte inutile, pe care Harpagon le oferă ca echivalente unei sume de bani rămâne fără efect. Este poate şi vina lui Constantin Cicort, care, în rolul valetului Fleaşcă (oribile echivalentele româneşti ale numelor), a părut cam stresat, fără vivacitatea cerută de rol. Celălalt mare moment comic, când se decid pregătirile pentru petrecere, sună mai curând melancolic, căci Valer Dellakeza l-a conceput pe Jupân Jacques, bucătarul-vizitiu, ca pe ducele Orsino. Finețea este remarcabilă, dar hazul suferă. Ne înviorăm la apariţia Frosinei, în interpretarea căreia Mirela Cioabă este savuroasă. În locul petulanţei de cochetă, ea arborează aplombul unei specialiste în „resurse umane“ (HR), gen Dolly Levy. Păcat că i s-a tăiat replica în care afirma că ar reuşi să căsătorească pe oricine cu oricine, până şi pe Sultanul Turciei cu Dogele Veneţiei.

Cătălin Rotaru surprinde plăcut în Cleant. El are o iradiaţie corporală genuină şi un bun control asupra tranziţiilor de stare ale personajului. Vocea plăcută, puternică, ar trebui cultivată în sensul unei rostiri mai îngrijite.

Valentin Mihali, în rolul lui Valer, este interiorizat şi inteligent şi îşi ascunde cu prea multă grijă pasiunea pentru Eliza. Recurge, în primul act, la ciudate elemente de contorsionism în dialogul cu iubita lui, probabil pentru a-şi exterioriza totuşi, cumva, frământările. Cele două ingenue – Romaniţa Ionescu *(Eliza)* şi Anca Dinu *(Marianne)* – nu debordează ca bogăţie de mijloace. Prima se exprimă preponderent prin holbare excesivă, a doua, prin manevrarea vestimentaţiei. Valeţii – Marian Politic şi Cătălin Băicuş – sunt simpatici şi pitoreşti. Raluca Păun este o apariţie de efect ca jupânească falnică.

Concepţia spectacolului îi afectează şi ritmul, mai ales în partea în care situaţia se răstoarnă în defavoarea lui Harpagon, când apare o rarefiere inutilă, iar Harpagon scârţâie din vioară pentru a se consola. Eugen Titu, în rolul comisarului cu trenci Columbo, ne mai binedispune. Intrarea lui *deus-ex-machina* (Mircea Cornişteanu în rolul lui Anselme) însoţit de orchestră populară, are efect, dar în genul pompos. În final, „euroii“ cad degeaba peste noi toţi.

Judit Dobre Kóthay a conceput costume frumoase, moderne şi expresive (cu excepţia toaletei Elizei). Cel al Mariannei ar fi câştigat dacă ar fi fost văzut de la distanţă. O excelentă vestimentaţe arborează Harpagon, Cleant şi Anselme.

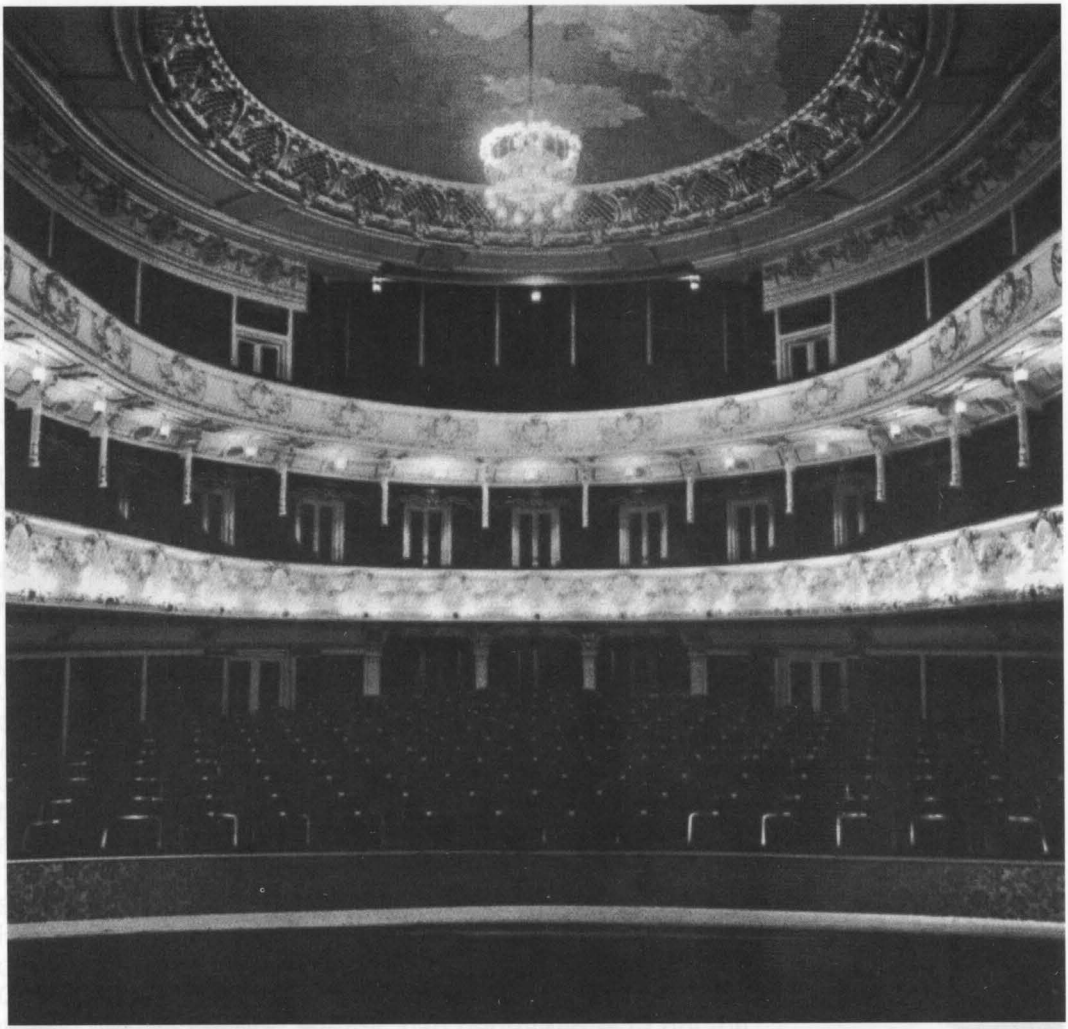
Decorul lui Bartha József taie răsuflarea prin frumuseţe, este funcţional, dar expresivitatea lui nu se racordează la semnificaţiile piesei, oricare ar fi cele favorizate. Uşa ca de seif de bancă prin care intră şi iese Harpagon este foarte nimerită, dar mirifica grădină, cu abundenţa de frunzişuri artificiale, deconcertează, mai ales când o descoperim infiltrată şi sub podeaua de plexiglas a scenei. Iar când mai vedem mişunând pe dedesubt copii în pamperşi, nu ştim chiar ce să mai credem. Sunt ei viitori Harpagoni, sau suflete de copii avortaţi din raţiuni de economie?

Teatrul Naţional Craiova – Avarul **de Molière. Regia: Bocsárdi László. Decor: Bartha József. Costume: Judit Dobre Kóthay. Muzica: Könczei Arpad. Mişcarea scenică: Liviu Matei. Distribuţia: Ilie Gheorghe *(Harpagon)*, Valentin Mihali *(Valer)*, Cătălin Rotaru *(Cleant)*, Mirela Cioabă *(Frosine)*, Romaniţa Ionescu *(Eliza)*, Anca Dinu *(Marianne)*, Constantin Cicort *(Fleaşcă)*, Valer Dellakeza *(Jupân Jacques)*, Mircea Cornişteanu *(Anselme)*, Eugen Titu *(Comisarul)*, Raluca Păun *(Jupâneasa)*, Cătălin Băicuş *(Mierluşcă)*, Marian Politic *(Secărică)*, Tudorel Petrescu *(Jupân Simon)*. Data reprezentaţiei: 25 septembrie 2004.**

Voiu scandal cu orice preț !

Premiera cu *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale a inaugurat teatrul proaspăt refăcut din Focșani. Din ruina care ajunsese la sfârșitul anilor 1990, clădirea a renăscut în toată splendoarea sa de „*Burgtheater* provincial". Inevitabil, s-a procedat și la sfințire, deși teatrul a fost dintotdeauna, prin excelență, un spațiu laic. Odinioară, biserica nici nu permitea înhumarea actorilor răposați în pământ sfânt. Vremurile s-au schimbat însă, iar ceremonia a putut fi interpretată ca un pios omagiu adus generosului ctitor, maiorul Gh. Pastia, căruia teatrul îi poartă, cu îndreptățire, numele.

Regizorul Mihai Lungeanu a vrut să implice orașul în eveniment: o fanfară interpreta, de pe balconul situat deasupra intrării, muzică de divertisment din *Belle-époque*; tarabe pitorești ofereau cărți vechi; figuranți costumați ca de



carnaval întâmpinau publicul în fața teatrului, distribuiau bilete de loterie (miza fiind patefonul *His Master's Voice* al ipistatului), făceau animație și stârneau veselie. Pe laturile clădirii, atârnau pânze inscripționate cu heteroclita înșiruire de obiecte din *La Moși*.

Spectacolul mizează mai mult pe mecanismul dramatic decât pe psihologia personajelor. Este unul dintre puținele care redă, pe scenă, însuflețirea sărbătorii. Actul al doilea, care se petrece în culisele carnavalului, este alcătuit din scene care implică, de regulă, câte două personaje. De aceea, publicul se poate simți frustrat de lipsa animației de carnaval. Mihai Lungeanu a găsit o soluție scenografică fericită, despărțind longitudinal scena în două, prin panouri transparente, în spatele cărora figurația se desfășoară nestingherită și fără a stingheri. Aceleași panouri, în primul și al treilea act, sugerează oglinzile din frizerie. Tinerii din STEV (Societatea teatrală a elevilor vrânceni) invadează balcoanele, sala, fundalul scenei, creând, după puterile lor, antrenul necesar. Regizorul a fost extrem de atent la ritmul spectacolului, astfel încât cele două

ore, fără pauză, trec pe nesimțite. Îndeosebi *crescendo*-ul și accelerarea din primul act, de la expoziția cam statică și povestea fastidioasă cu abonamentul falsificat, până la agitația generală din final, sunt bine conduse. Inovațiile de detaliu nu lipsesc, fără să fie subliniate cu insistență, astfel încât să rupă ritmul. Dialogul mut dintre Mița și halatul lui Girimea de pe *porte-manteau* este savuros. Mița discută cu Pampon în timp ce se fardează, privindu-se în oglindă, cu spatele la public. Soluția este riscantă, dar reușită. Apariția finală a „fetelor", în chip de ingenue, trimite cu haz la „cele două orfeline". Foarte bine construită, la două voci, este scena intervenției autoritare a ipistatului, secundat de subaltern. Alternarea dintre *Vorbaaa!* și *Nu miiișcaaaa!* funcționează ca într-o operă bufă.

Travesti-ul de carnaval al lui Crăcănel în femeie cu basma, pe cât de surprinzător, pe atât de reușit, amintește de versiunea feminină a lui Garcea, de la televizor.

Dacă Lucian Pintilie lua personajele prea în serios, Mihai Lungeanu le consideră cu totul derizorii. Eroii nu au, cu adevărat, „probleme". Infidelitatea este, oricum, inerentă („inimă zburdalnică") și se rezolvă cu „am plâns și am iertat". Cu toții au din ce trăi: catindatul își permite să lucreze fără leafă (ce-i drept, și „fără rețineri"); Pampon mizează pe știință, ca să n-aibă nevoie de noroc; frizeria, chiar cu clienți escroci, rentează, astfel încât patronul își permite să „fie galanton", iar calfa să-și mănânce porția zilnică de varză; fetele, în așteptarea măritișului, se perfecționează. Agitația vine din dorința gratuită de „scandal". Scandalul trebuie provocat „cu orice preț", deoarece el singur dinamizează existențele tihnite. Piesa nu este, astfel, decât o succesiune de „scandaluri" fără consecințe grave. Până și cel final, de la poliție, este benign, contrar interpretării tenebroase a lui Mircea Iorgulescu.

Atent la ansamblu, inventiv în detalii, Mihai Lungeanu a neglijat, în schimb, lucrul răbdător cu actorii, pe text. Urmarea este că replicile celebre, pe care publicul așteaptă să le audă într-o intonație nouă, dezamăgesc. Scrisoarea cu „mangafaua", când e citită, nu are efectul așteptat. La fel, celebre poante sună cam boante („reținerile care nu se fac", „neamțul în Bulgaria" etc.). Actorii s-au mișcat cum li s-a spus, dar au vorbit cum au crezut mai bine. Alexandru Georgescu, *special guest star* de la Teatrul Național din București, propune un Nae Girimea original și suculent. El valorifică nepotrivirea de vârstă cu personajul, propunând un fante „puriu", care știe să-și valorifice experiența. Sorin Frâncu face din Pampon un fel de soldat fanfaron, gen Căpitanul Spaventa din „Commedia del'Arte", neglijând nuanțele de gingășie reală ale personajului. George Rusu, în rolul Catindatului, tachinează și se magnetizează, reușește să fie nostim, dar nu și cu adevărat comic. Adrian Rădulescu este un Iordache dinamic și descurcăreț, dar nu are șmecheria specifică a personajului. Se simțea nevoia unor elemente care să particularizeze rolul, să-l scoată din șablon. Paula Grosu își poartă talentul la vedere, astfel încât ar fi imposibil ca acesta să nu-i fie recunoscut. În ciuda temperamentului, ea nu este „ploieșteanca" îndrăcită, gata de acte teroriste (vezi „vitrionul"), din piesă. Pierde îndeosebi din cauză că nu dă destulă greutate replicilor (până și „fideaua" se pierde). Loreta Negruță are o sarcină mai ușoară în rolul Didinei Mazu, de care se achită dezinvolt. Valentin Cotigă dă personalitate ipistatului prin bune inflexiuni vocale, diferențiindu-l, în același timp, de polițaii pe care Caragiale i-a conturat mai cu atenție: Ipingescu și Pristanda. Adrian Damian propune un Crăcănel original: tânăr, svelt, ușor efeminat, deși cu barbă (ceea ce e cu atât mai picant). Dornic de scandal, dar deloc bătăuș, personajul își justifică numele deseori uitat sub poreclă: Tele-machos, adică cel ce stă departe de luptă. El răstoarnă convențiile clasice, fiind un Lelio înșelat de un Pantalone viril. Mihail Spiridonescu fixează în amintire roluri care trec, de obicei, neobservate.

Pentru prima dată, am primit un program de sală realizat ca document multimedia, pe disc compact. Atât design-ul, cât și conținutul sunt la înălțime, fără nimic din nesiguranțele începutului. Găzduit de un sit web, el ar contribui la atragerea către teatru a amatorilor de „scandal" virtual.

Teatrul Municipal „Mr. Gh. Pastia" din Focșani – D'ale carnavalului **de I. L. Caragiale. Regia și scenografia: Mihai Lungeanu. Distribuția: Alexandru Georgescu (Nae Girimea), Sorin Frâncu *(Iancu Pampon),* Adrian Damian *(Crăcănel),* George Rusu *(Catindatul),* Adrian Rădulescu *(Iordache),* Valentin Cotigă *(Ipistatul),* Loreta Negruță *(Didina Mazu),* Paula Grosu *(Mița Baston),* Mihail Spiridonescu *(un chelner).* Data reprezentației: 19 septembrie 2004.**

Testament,

Subsemnatul, Maior Gheorghe Pastia, domiciliat în Focşani, în dorinţa de a contribui într-o măsură cât de mică la luminarea şi educaţia Neamului Românesc şi care m-am devotat cu tot sufletul prin muncă cinstită, mai întâiu în rândurile oştirei şi pe care am servit-o ca bun patriot, luptând chiar după ce am fost rănit în Războiul Independenţii, între care şi Virtutea Militară de Aur pusă pe piept de însuşi M.S. Regele Carol pe câmpul de luptă în Bulgaria, iar după ce am ieşit din rândurile armatei, m-am ocupat de agricultură, unde muncind din greu cu încordare şi privaţiuni zi cu zi mai bine de 40 ani, văzând necesitatea pentru oraşul Focşani de a avea un templu al artei, am găsit cu cale ca din economiile agonisite şi după stăruinţa cetăţenilor mei, să construiesc în anul 1908 un Teatru, aşezat în centrul oraşului Focşani, oraşul meu de naştere, pentru a servi ca locaş de cultură şi educaţie naţională.

Foto: Adrian Timar

Costache BABII și Mircea ANDREESCU.

Ion PARHON

Omenescul aproape halucinant

După un basm, *Înșir'te, mărgărite,* de Victor Eftimiu, restituit, împreună cu trupa de la „Nottara", în straie surprinzătoare, cu minunat instinct histrionic și de o savuroasă teatralitate, urmat de lectura scenică, și ea modernă, cu vădite conotații actuale, după *Leonce și Lena,* de Buchner, pe scena de la „Odeon", regizorul *Alexandru Dabija* a descins în spațiul dramaturgiei „absurdului", oferindu-ne un spectacol incitant cu piesa *Așteptându-l pe Godot*, de Samuel Beckett, la *Teatrul „Sică Alexandrescu"* din Brașov. De pe scenă, unde spectatorii trăiesc emoția reprezentației la doi pași de interpreți, privirile publicului îmbrățișează sala devenită decor și populată de zeci și zeci de zmeie din hârtie, în timp ce, în spațiul de joc, aflăm un arbore, în secțiune, a cărui viață este animată uneori de seva ce curge, la vedere, prin „artere". Ferit în bună parte de imaginile uzate ale crizei de sens și de comunicare, ori de tușa ostentativă a pulverizării raționalului, frecvent întâlnite în montările unor texte existențialiste, spectacolul oferă imaginea unui viu contrapunct între caracterul metaforic și poetic, totodată, al scenografiei și înfățișări de o izbitoare concretețe a mizanscenei, în care ne surprind și ritmul și densitatea jocului.

Mihai BICA și Marius CORDOȘ.

Gândul regizorului este împlinit cu o remarcabilă vitalitate de către interpreții veterani ai scenei brașovene, *Costache Babii* și *Mircea Andreescu,* în rolurile celor doi bătrâni, secundați cu aplomb de *Mihai Bica*, cel care îl întrupează pe misteriosul și stupefiantul Lucky, de *Marius Cordoș*, uneori parcă prea „nevrotic" în năbădăiosul Pozzo, și de puștiul *Sebastian Curta*, în rolul „băiatului". În cele două ceasuri de „așteptare", petrecute de protagoniști ca într-o „anticameră" a morții, se perindă prin fața ochilor gesturi, atitudini, replici, interjecții, tăceri de cele mai multe ori și ele grăitoare pentru o veritabilă și dezarmantă „iconografie" a bătrâneții, devenită personaj, în spatele căreia, ca o umbră, planează durerosul sentiment al solitudinii. Deloc apăsătoare, căci este mereu impulsionată de filoanele unui savuros comic de situații și de limbaj, această dramatică meditație asupra entropiei ființei și, în fond, asupra nefericitului destin ce traversează însăși condiția umană, este când și când iluminată de discrete note de comprehensiune ori tandrețe, în relația dintre Estragon și Vladimir, ori, la polul celălalt, de ivirea grotescului, adus pe scenă de tandemul Pozzo–Lucky. Percepute și restituite mai nuanțat, de către *Costache Babii*, cu o vădită preocupare de a „prelungi" în interiorul ființei acele mici jocuri și reacții prilejuite de ele din care nu lipsesc îndoiala și premonițiile funeste, și cu o explozivă sangvinitate, de către *Mircea Andreescu*, impresionant în suferința lui reală și disimulată, în clovneriile ori în cochetăriile cu sinuciderea, cele două personaje emblematice pentru opera autorului și, în bună parte, pentru teatrul absurdului, au aici meritul de a reuși să ne atragă „în joc" și să ne mențină trează emoția în desfășurarea can-can-urilor și a istorioarelor atât de bizare, cărora li se adaugă și ciudatul, foarte ciudatul

comportament al celor doi „vizitatori", Pozzo, stăpânul, și înhămatul Lucky. Întregul discurs scenic, cu unele scene antologice prin coerența și rafinamentul construcției, așa cum este aceea în care „bătrânii" devin spectatori ai demonstrațiilor de „dresaj" realizate de Pozzo și Lucky, face loc câteodată și unor „hârjoneli" golite de semnificație, unui exces de zel comic sau unor secvențe de o lungime neproductivă, din care izvorăște ori la care se asociază senzația de *deja vu* ori de ușoară monotonie. Ele nu anulează, însă, farmecul de ansamblu al spectacolului, care, prin omenescul lui aproape halucinant, prin dimensiunea apocaliptică a „așteptării" și a mesajului ei impus de regizor, ca și prin clipele de virtuozitate interpretativă greu de uitat, se înscrie între momentele importante ale dramaturgiei existențialiste pe scenele noastre.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Așteptându-l pe Godot, **de Samuel Beckett, în traducerea lui Gellu Naum. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia: Dragoș Buhagiar. Muzica originală și interpretarea: Dumitru Dabija. Distribuția: Mircea Andreescu, Costache Babii, Marius Cordoș, Mihai Bica, Sebastian Curta. Data reprezentației: 19 septembrie 2004.**

Violeta ZONTE

Samuel Beckett și suferințele timpului nostru

Dintre toți dramaturgii contemporani, opinăm că Beckett reflectă în cel mai înalt grad, avatarurile timpului nostru. Cu toate că în *Destăinuiri* pretindea că nu este filosof, Beckett reușește să ridice anumiți termeni la rang de concepte. Iar unul dintre acești termeni este cel de „așteptare", postulat în celebra sa piesă *Așteptându-l pe Godot*. Așteptarea este un concept beckettian deschis, care lasă totuși loc unui licăr de speranță. Dramaturgul ne învață că, în ciuda tuturor suferințelor și dezamăgirilor noastre, trebuie să ne situăm în „poziție de așteptare". Însă enigmaticul Beckett nu ne dezvăluie pe cine și nici ce să așteptăm. Toate necunoscutele și proiecțiile așteptării sunt incriptate în numele de „Godot". Astfel încât omul contemporan reeditează tragica așteptare a poporului evreu care, în ciuda nenumăratelor sale suferințe, îl mai așteaptă și azi pe Mesia.

Dumnezeul lui Beckett este definit printr-o suită de atribute negative; el este inert, insensibil, apatic, afazic și insensibil la suferința creaturilor sale. Antiheideggerian, Beckett pulverizează Ființa prin dominanța vocilor moarte și prin valul lacrimilor. „Lacrimile lumii sunt imuabile. Pentru fiecare om care începe să plângă, un altul, undeva, se oprește din plâns". (Samuel Beckett, Așteptându-l pe Godot, trad. de Gelu Naum, Ed. Univers, București, 1970, p.42).

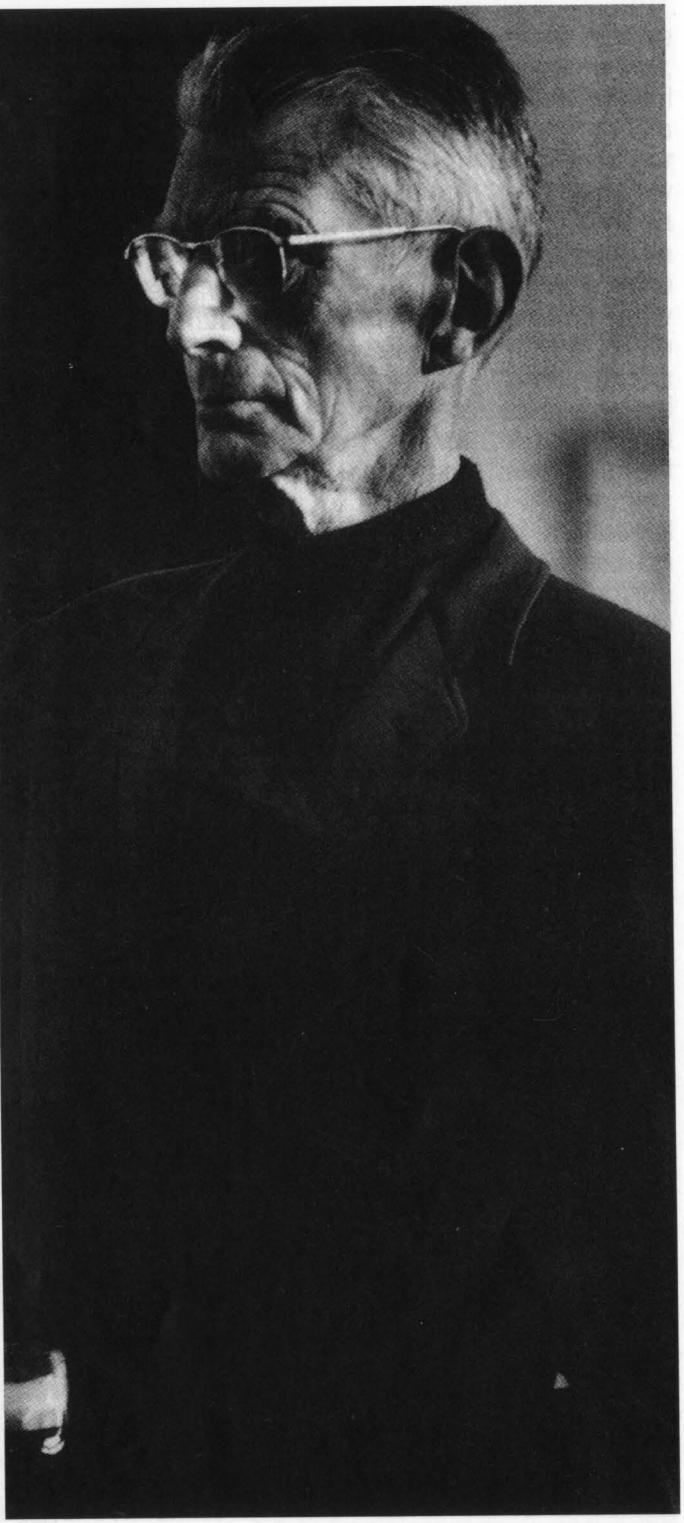
Este evident că, dramaturgul recreează din perspectiva actuală cogito-ul cartezian; „Cuget, deci exist" devine la Beckett „Sufăr, deci exist". Suferința de a fi este atât de mare, încât, pământul și văzduhul „e plin de țipetele noastre". Paradisul a fost înlocuit cu Infernul, iar Pomul Vieții cu un copac negru, scheletic, bântuit de voci moarte și presărat de cenușă.

Întunericul damnat al Infernului dantesc se mută pe pământ. Universul este învăluit de noapte și soarele însuși este invadat de întuneric. Dramaturgul e cutremurat de spaima apocaliptică a întunericului cosmic, de iminentul sfirșit al vietii: „...noaptea galopează și va veni să se năpustească peste noi".

Remarcăm aici o identitate de substanță cu spaima metafizică a lui Eugen Ionesco. „Universul întreg parcă se dislocă și se scufundă în întuneric... Suntem pe tărâmul morții, al catastrofei, al sfârșitului apocaliptic". (Eugen Ionesco, *Note și Contranote,* traducere de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 1991, p.42).

Aceeași ideație beckettiană, este ilustrată și în *Ultima bandă*. Piesa ilustrează tragicul raport dintre iluzia trecutului și durerea prezentului. În căutarea timpului existențial pierdut, banda e singurul partener care imprimă fostul concret. Personajul se reîntoarce în timp și constată cu disperare că timpul trecut a fost o iluzie și că timpul prezent este inacceptabil. Peste toate aceste suferințe tronează noaptea și veșnica tăcere.

„Umbra coboară din munții noștri, / Azurul cerului se va întuneca / Tăcerea se așterne în câmpiile noastre, / Curând totul va adormi în pace".



Mircea MORARIU

Cehov contra Caragiale

Sunt deja zeci de ani de când spectacologia românească, în consens cu cea universală, se străduiește să ni-l prezinte pe Cehov cu un sunet nou și o lumină nouă, de când încercările de reconsiderare a marelui dramaturg și a „cehovianismului" s-au „clasicizat" de-a binelea. Așa încât, premisele de la care Mona Chirilă și Miriam Cuibus, semnatarele regiei spectacolului cu piesa *Pescărușul* de la Naționalul clujean, au pornit în demersul lor au o anume tradiție. Și cu toate că această tradiție există, ar fi eronat să se creadă că punerea în scenă a piesei ar fi mai ușoară, ba dimpotrivă. Căci dorința de a face „altfel" poate duce adesea la săritul peste cal, la forțarea textului, la violentarea lui, mai cu seamă că acesta e nu doar frumos, ci și teribil de înșelător. El poate fi analizat din nenumărate unghiuri, poate fi considerat o „comedie", așa cum îl cataloga însuși Anton Pavlovici, dar și o „tragedie", cum credea Nemirovici-Dancenko, cel de-al doilea regizor ce a montat piesa.

Foto: Nicu Cherciu/REEL

Eva CRIȘAN și Cătălin CODREANU în *Pescărușul* de A.P. Cehov.

Pe polisemia și „imprecizia" categorială par să fi contat regizoarele montării clujene atunci când au proiectat propriul lor „altfel". În opinia lor, lumea în care trăiesc și se complac eroii cehovieni este cea a ridicolului grotesc (lucru subliniat mult mai apăsat decât o făcea în 1977 Liviu Ciulei în montarea lui de la „Bulandra"). E o lume învecinată cu cea a lui Caragiale. Iar pentru a susține o astfel de teză destul de riscantă, textul e remodelat agresiv și substanța mai tuturor personajelor schimbată. Odinioară, G.Călinescu scria că „subiectul din *Pescărușul* e de natură estetică", observația fundamentându-se pe realitatea că marea majoritate a eroilor vorbesc despre artă și asta indiferent dacă Arkadina, Nina Zarecinaia, Trigorin sau Treplev sunt niște artiști autentici sau doar niște impostori. Definiția călinesciană nu mai are nici un fel de relevanță în montarea clujeană, fie și numai pentru motivul că din spectacol e extirpată, în chip inexplicabil și cu urmări nu tocmai benefice, însăși scena-cheie a reprezentării piesei lui Treplev. De ce se mai autocaracterizează Zarecinaia „un pescăruș", rămâne pentru cel ce nu a citit dinainte piesa o necunoscută.

După părerea mea, cheia ridicolului grotesc în care e tratat materialul dramatic e solicitată cu asupra măsură. Arkadina jucată de Miriam Cuibus nu are nimic serafic, e vulgară și răutăcioasă, pare o combinație insolită de Mița Baston și Hangița goldoniană, atunci când nu e recalificată în croitoreasa de ocazie a Arkadinei. Trigorin interpretat de Dragoș Pop e un seducător alintat, adesea tâmp, rostindu-și lent replicile. Cu greu realizezi că Arkadina e nebunește îndrăgostită de scriitorul care, totuși, are conștiința propriei mediocrități, iar scena în care cei doi se ceartă spre a se reîmpăca e transferată din *D'ale carnavalului*. Care sunt motivele unei atari operații mie îmi e greu să spun.

Montarea nu izbutește să instituie o sintaxa dramatică de natură să clarifice povestea, lucrul apărând și mai limpede ca urmare a deciziei de a juca spectacolul cu public pe scenă. Jocul actoricesc e în cel mai bun caz mediocru. Cu excepția lui Ovidiu Crișan care oferă o imagine posibilă a doctorului Dorn, cred că dorința de a schimba radical identitatea personajelor se repercutează nu tocmai favorabil asupra interpreților. Performanța lui Cătălin Codreanu, interpretul lui Treplev, e minoră, e micuță, actorul are datele fizice necesare, dar ele se dovedesc neîndestulătoare. Eva Crișan, interpreta Ninei Zarecinaia, e preocupată de modularea vocii cu riscul pierderii din vedere a substanței rolului. I se cere să joace prea mult cu spatele la public, alteori acțiunile îi sunt obturate de niște bucăți de pânză a căror funcție îmi scapă, Elena Ivanca joacă o Polina Andreevna cu traiect erotic indecis, iar Ramona Dumitrean *(Maşa)* propune un amestec de stiluri care te duce cu gândul că actrița a vrut să fie și Arkadina, și Zarecinaia, ba chiar și o chivuță.

Spectacolul nu ne tulbură, nu ne incită, nu ne convinge, structura lui stilistică nu dă deloc semne a fi convenabilă piesei. Să aibă oare dreptate același Călinescu cînd avertiza că „fără o interpretare inteligentă, inefabilul plictisului dramatizat poate să deruteze."?

Teatrul Național din Cluj-Napoca – Pescărușul **de A.P.Cehov. În românește de Moni Ghelerter și R. Teculescu. Regia: Mona Chirilă și Miriam Cuibus. Decorul: T.Th.Ciupe. Costumele: Cristian Rusu; Cu: Miriam Cuibus, Cătălin Codreanu, Eva Crișan, Elena Ivanca, Ramona Dumitrean, Dragoș Pop, Ovidiu Crișan; Data premierei: 26 septembrie 2004**

Muzicalizarea realului

Cu toate că semnatarul acestor rânduri pune în practică de vreo 20 de ani zicala potrivit căreia „cronicarului îi șade bine cu drumul", nu știu cum se face că de-abia în octombrie 2004 am izbutit să ajung pentru prima oară la Teatrul din Reșița, care, de câțiva ani buni, poartă numele „G.A. Petculescu". Aflasem însă de la colegii mei că o directoare inimoasă, actrița Mălina Petre, a reușit să coaguleze în jurul ei un număr de tineri actori, care chiar doresc să-și facă meseria și nu să stea la mama și la tata, așteptând să le cadă din cer vreo reclamă, să-i descopere Purcărete ori să devină efemere vedete de televiziune. În pofida faptului că viața reșițenilor nu e azi tocmai ușoară, acești tineri actori se străduiesc să le reamintească adevărul că teatrul e o artă ce nu trebuie uitată, chiar dacă nu-i stă în putere să țină loc de leafă, de bunăstare, de plăți compensatorii și alte necazuri cotidiene.

Nu încape îndoială că tinerețea trupei e un avantaj, dar poate reprezenta și un handicap, căci absența actorilor „de vârstă" nu permite întocmirea unui repertoriu pe cât de vast și l-ar dori actorii. Cu toate acestea, în vremea din urmă pe afiș au figurat titluri cât se poate de onorabile, au fost invitați regizori cu respectabile cărți de vizită, s-au efectuat turnee în Capitală, semn că se dorește verificarea și confruntarea. *Bucătăria* lui Arnold Wesker e o piesă convenabilă, dacă ținem cont de structura de vârstă a colectivului actoricesc. În plus, regizoarea Ada Lupu a găsit mijloacele de a-și apropia textul, de a-l moderniza, elaborând un spectacol ce se definește prin fantezie, rigoare și implicare tinerească. A avut două aliate prețioase în coregrafa Angela Suiu și în scenografa Ana-Iulia Popov. Împreună cu actorii, s-a realizat un spectacol dinamic a cărui eleganță și rigoare se regăsesc pe două coordonate. E vorba, mai întâi, de **planul construcției**, fiind de observat că fabula dramatică dobândește coeziune, densitate și energie, dar și **planul aprofundării și individualizării tipologiilor** printr-o remarcabilă implicare a interpreților, care adâncesc și tensionează acțiunile și relațiile, le conferă un contur mai apăsat, o anume încrâncenare abil contrapunctată de momente de respiro, refăcând palpitul vieții din spațiul bucătăriei, loc în care se consumă existențe, drame, conflicte, se revelează și se ascund destine. Dintre actori, mențiuni speciale merită Mihai Vântu, căruia i s-a încredințat rolul tânărului furios Peter, îndrăgostit la nebunie, care într-un acces de violență distruge bucătăria ce dă sens însești vieții Domnișoarei Marango, jucată de Mălina Petre. Sub masca generozității, a zâmbetului insinuant al proprietarului ce se comportă cu angajații ca și cum i-ar fi copii, Domnișoara Marango ascunde răutăți, frustrări, o viață secretă, lucruri bine evidențiate de titulatura rolului. I-am mai reținut pe actorii Florin Ruicu, Constantin Bery (cu o foarte bună expresivitate corporală), Dan Mirea, Ștefan Abrudan, Florin Ibrași, Cristina König (vitală, cu multă energie), Gianina Iconaru.

Spectacolul reșițean este unul bun, ofertant, care se urmărește cu atenție (se joacă cu public pe scenă) și pentru motivul că Ada Lupu a știut să „muzicalizeze" intens coordonatele realiste ale textului, identificând în ele numeroase teme de meditație.

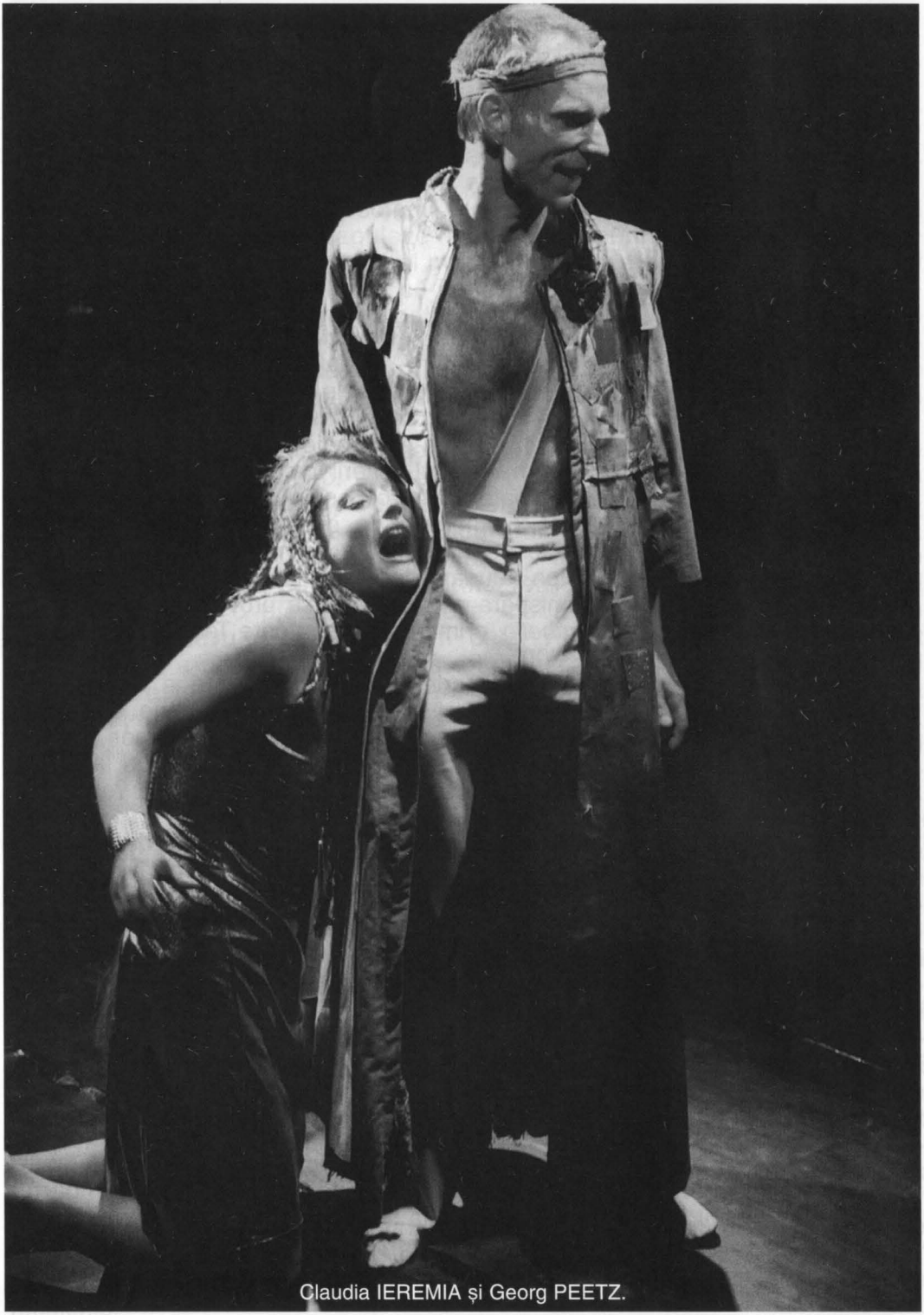
Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița – Bucătăria **de Arnold Wesker. Adaptarea și regia artistică: Ada Lupu. Scenografia: Ana Iulia Popov. Coregrafia: Angela Suiu. Distribuția: Florin Ruicu, Mihai Vântu, Constantin Bery, Sorin Fruntelată, Dan Mirea, Iustina Prisăcaru, Mihai Munțiu, Ștefan Abrudan, Florin Ibrași, Mălina Petre, Loredana Luca, Cristina König, Gianina Iconaru, Delia Lazăr. Data reprezentației: 9 octombrie 2004.**

Alina MANG

Când rege, când vagabond...

Oare de ce *Cymbeline* este una dintre piesele cel mai puțin jucate ale lui Shakespeare? Abandonând pista ce ne-ar conduce, în căutarea unui răspuns, către subiectivismul artistului, afinitățile sale personale legate de creațiile acestui autor, către detalii ce țin de locul și momentul punerii în scenă și urmărind una pur practică, descoperim un text ce poate inhiba o posibilă montare printr-o intrigă complicată, cu schimbări rapide ale locului de desfășurare a acțiunii, dese răsturnări de situație, numeroase personaje și o permanentă pendulare între spiritul tragic și cel comic. Echipa adunată de regizorul Alexander Hausvater la Teatrul German de Stat din Timișoara a acceptat însă provocarea și astfel s-a născut spectacolul *Regele Cymbelin*, primul proiect cu care Teatrul German și-a deschis oficial stagiunea 2004–2005.

Complexitatea subiectului și a scrierii lui Shakespeare a fost tradusă scenic prin simplitate și acurateță la nivelul mijloacelor de expresie. Celor care se așteptau la o reprezentație grandioasă, cu multe piese de decor (care să reconstituie curtea regelui Cymbelin, apoi surghiunul lui Postumus la Roma, periplul prin pădure al lui Imogen, locul luptei dintre britanici și romani) și costume sofisticate, spectacolul le-a oferit o surpriză. În sala încă în renovare a teatrului a fost ridicat un podium, iar spectatorii au fost așezați de o parte și de alta a acestuia. În spațiul de joc, astfel delimitat, actorii intră cu mișcări energice, ne privesc, se privesc, râd, dansează, poartă ecoul unei lumi tumultoase la care publicul urmează să fie părtaș. Nimic din înfățișarea lor nu trădează prezența printre ei a unor capete încoronate. Pasiunea, îndoiala, invidia, ura, le sunt comune tuturor, cunosc adevărul și minciuna, le este sortită viața și moartea, indiferent dacă sunt regi sau cerșetori. Naratorul, un vagabond interpretat de Georg Peetz din Germania, același în rolul lui Cymbelin și al lui Jupiter, prezintă pe rând personajele, iar apoi începe povestea. Piesa cuprinde mai toate motivele și temele dramaturgiei lui Shakespeare. Mama vitregă și rea, tiranul nechibzuit, iubirea neîngăduită, familia despărțită prin răpirea celor două fete (în spectacolul Teatrului German, și nu băieți, cum apar la Shakespeare) ale lui Cymbelin, Guideria și Arvira, regăsite apoi datorită semnelor distinctive căpătate la naștere, moartea aparentă, travestiul, crima, războiul, profeția fac parte dintr-un scenariu în care ordinea transcende haosul, iar pacea și dragostea, ajutate de providență, reușesc să reconcilieze toate elementele dezordinii inițiale. Mesajul? Important este să știi să ierți și să înveți să nu judeci.



Claudia IEREMIA și Georg PEETZ.

Varietatea de personaje și tonalități – comice sau tragice, reale sau fantastice – sunt „împăcate" de Alexander Hausvater printr-o viziune pozitivă și unitară a spectacolului. Comicul nu este niciodată burlesc, iar tragicul rămâne potențial. Elementele realiste nu exclud abstractul, iar cele romantice nu presupun evadarea din realitate. Figuri de poveste, precum regina sau cele două prințese răpite, evoluează fără note discordante alături de personaje construite cu o mai mare atenție asupra caracterizării lor psihologice, cum ar fi Imogen, Posthumus și chiar Cloten. O undă de optimism nu părăsește niciodată scena, cu toate că situația centrală prezentată este una tragică sau, cu toate că, rezolvarea întregului conflict se află în mâna destinului, a arbitrarului. Viața, ca și războiul, este un joc de noroc. În spectacol, Cymbelin și Caius Lucius, general al oștilor romane, se înfruntă jucând popice. Mingea aruncată decide învingătorul.

Toți cei din distribuție poartă costume neutre, decorul aproape lipsește, nici un element nu fixează în timp și spațiu acțiunea. Un tărâm păgân sau pastoral, aparținând unui univers clasic și modern totodată. Adesea actorii devin naratori, introduc scena următoare, descriind pe scurt locul acțiunii. Complexitatea narațiunii devine astfel mai accesibilă, ușor de urmărit, de o claritate satisfăcătoare. Personajele sunt atât de bine construite scenic, încât simpla lor prezență conține suficiente date pentru a indica momentul în care se află conflictul. Într-un fel, ajung să definească și spațiul. Corul comentează întâmplările prin dans și mișcări dezarticulate, acompaniate de muzica lui Cári Tibor, iar petele de culoare, precum roșul – simbol al pasiunii și al sângelui – impresionează. Ca de altfel întregul spectacol, ce te „fură" prin imagini și claritatea povestirii. Prin atmosfera sa. Prin forța interpretării. Georg Peetz este mai tot timpul în scenă. Un rege fără coroană aurită, poartă pe frunte o legătură dintr-un material textil, precum un tiv descusut, își schimbă haina purtând-o când pe față, când pe dos, fiind când rege, când un simplu vagabond în mulțime. Demeter András convinge publicul în rolul lui Posthumus, tânăr îndrăgostit, cuprins apoi de mâhnire și furie la vestea că soția îi este necredincioasă. Claudia Ieremia joacă impecabil gingășia lui Imogen și tăria sa în hotărârea de a-și apăra visul de iubire. Rareș Hontzu în Cloten creează un personaj straniu, aflat la granița dintre nebunie, comic și grotesc. Alexandru Mihăescu un Iachimo mefistofelic, Ida Jarcsek-Gaza *(Belaria)* alături de Ioana Iacob *(Guideria)* și Etelka Magyari *(Arvira)* compun un trio de luptătoare sincere, dârze, credincioase. Tatiana Sessler – o regină perversă și seducătoare, Simona Vintilă – un Lucius feminin, Isolde Cobeț – un vraci ce lucrează în favoarea providenței, Boris Gaza *(Philario)* – un clarvăzător cu o apariție dezolantă și înfricoșătoare totodată.

În final, răul este pedepsit, binele pare să învingă. Dar nu avem siguranța fericirii personajelor. Soarta se poate oricând schimba, întâmplarea poate încurca jocurile, iar noi putem deveni, la rândul nostru, personaje într-o poveste cu lacrimi și zâmbete, fantezie și realitate, război și dragoste.

Teatrul German de Stat din Timișoara – Regele Cymbelin **de William Shakespeare. Versiunea germană: Erich Fried. Adaptarea: Beate Fäh. Un spectacol de Alexander Hausvater. Scenografia: Viorica Petrovici. Muzica: Cári Tibor. Light-design: Lucian Moga. Mișcarea scenică: Hugo Wolff. În distribuție: Georg Peetz, Tatiana Sessler, Claudia Ieremia, Demeter András, Ionuț Chiriac, Alexandru Mihăescu, Rareș Hontzu, Ida Jarcsek-Gaza, Ioana Iacob, Etelka Magyari, Simona Vintilă, Isolde Cobeț, Boris Gaza, Radu Miodrag Vulpe, Ines Stoianovici, Daniel Török, Daniel Ghidel, Andrei Hansel. Data reprezentației: 2 octombrie 2004.**

Marinela ȚEPUȘ

Despre cum se moare fără să știi

Cu siguranță, Radu Afrim este unul dintre regizorii ultimelor generații care și-a găsit un drum propriu. Îl observi, chiar dacă nu ești de acord cu stilul abordat. Spectacolele sale stârnesc dispute aprinse, ceea ce înseamnă că (măcar) mediocre nu sunt. Este semnul sigur al autenticității, dincolo de care, cum e și firesc, se pot ivi neîmpliniri. Pentru că nimeni nu poate fi perfect, nu-i așa?

Spectacolul său de la Cluj, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec, este curat „afrimian", deși nu dintre cele mai reușite. Adică, are momente seducătoare, create cu multă imaginație, de o emoționantă candoare (vezi întâlnirea lui Cioran cu Orbul cu lunetă, întâlnirea aceluiași cu Distinsa doamnă care face firimituri, întâlnirea cu Femeia care iese din mare, întâlnirea cu studenții de la Sorbona, alte întâlniri..., precum și scena de pe patul de spital), tablouri vivante care te amețesc, o coregrafie sofisticată (totuși, cam multe momente dansate, după gustul meu!), care, adesea, înlocuiește acțiunea. Cu ajutorul unor asemenea scene, regizorul ne convinge că textul nu-l „denigrează" pe Cioran, ci, mai degrabă, ne dezvăluie una dintre dimensiunile sale umane. El moare încet, se stinge ca o lumânare, ascunzându-se cumva sub propria operă, pe care nu o va contesta nimeni. Din păcate, reprezentația are și multe lungimi, începe greu, cu o forfotă care nu te lasă să înțelegi mare lucru. Primele zece–cincisprezece minute sunt inutile, dacă nu chiar nocive, pentru că te fac să-ți pierzi interesul. Noroc cu decorul (semnat: T.Th. Ciupe) – o mansardă de forma unei căciuli de fân, cu ochi de geamuri înfipți în ea, ce parcă emană lumina misterioasă a unei lămpi cu gaz. Pe acest deal/ acoperiș, Cioran își va trăi ultimele zile. Cu toate tabieturile unui bătrân căruia nu i-au mai rămas decât candoarea și uimirea în fața oricărei clipe. Uitarea – marea uitare – face din Cioran un bătrân oarecare, un bătrân cu minte de copil, speriat de o lume pe care nu o mai recunoaște, mereu mirat de lucrurile puține care i se mai întâmplă. Nu este nici pe departe universul unui geniu, așa cum ni-l putem noi închipui, ci numai lumea (măruntă) din urmă a fiecăruia dintre noi. Așa cum e construit personajul (interpretat cu finețe și multă dăruire de către Ovidiu Crișan), poate semăna cu Béranger al lui Ionescu. Nu mai contează succesul și recunoașterea de care s-a bucurat, omul-Cioran e sortit să dispară ca toți ceilalți. Moartea uniformizează, prin urmare. Toți devenim un soi de copii cu riduri, pe care încă îi mai poate uimi frumusețea unei zile sau fragilitatea unui iepuraș (prezent în scenă, pe tot parcursul spectacolului), vulnerabili, inconștienți de slăbiciunile noastre.

Cioran a fost „condamnat" să uite totul în afară de limba română. Un semn straniu al faptului că rădăcinile ne sunt mult mai puternice decât trunchiul. N-ar trebui să uităm niciodată asta. Și, mai ales, să nu le negăm! În reprezentație, lumea lui Cioran, această ultimă lume, este prezentată fragmentar: se rupe ici și colo, se leagă în altă parte. Personajele care-l bântuie sunt doar schițe sumare, unele mai gălăgioase, altele mai liniștite, pe care le vezi și le uiți. Cioran nu pare că suferă. Mai degrabă ne întristăm noi. Pentru că cele mai

Foto: Nicu Cherciu/REEL

multe poartă pecetea trecutului, iar altele pe cea a morții. Câteva constituie propria lui imagine din tinerețe. Toate au menirea de a-l (re)crea pe el, marele eseist, din bucăți, puțin câte puțin, ca într-un joc de puzzle. Rău este faptul că nici autorul și nici regizorul nu reușesc mare lucru la acest capitol. Autorul pare că a făcut doar un crochiu, lăsând pe seama regizorului să-i definească eroii, iar acesta din urmă nu a făcut decât să dea o formă exotică celor mai multe dintre personaje.

Este un spectacol care rămâne mai mult la nivelul intenției, și intențiile sunt, ce-i drept, multe și spectaculoase. Însă doar atât. Păcat! E ca un desen intens colorat, cu tot soiul de imagini bizare, pe unele le deslușești, altele ți se par inutile, iar pe altele nu le înțelegi. Pleci de la reprezentație cu gustul amar că nu ai putut înțelege totul, pentru că nu ți s-au oferit instrumentele necesare.

Teatrul Național din Cluj – Mansardă la Paris cu vedere spre moarte **de Matei Vișniec. Regia: Radu Afrim, Scenografia: T. Th. Ciupe. Muzica originală: Vlaicu Golcea. Songul** Popor: **Ada Milea. Cu: Ovidiu Crișan, Adrian Cucu, Elena Ivanca, Ionuț Caras, Cristian Rigman, Angelica Nicoară, Ramona Dumitrean, Cătălin Codreanu ș.a.**

Refuzul autorității

Asemănătoare cu *Cameristele* lui Genet – prin felul în care se regizează o crimă virtuală –, piesa lui José Triana, *Noaptea asasinilor,* era, fără îndoială, mai importantă prin anii '60, când a și fost scrisă, decât azi, când cred că nu mai stârnește mare interes. Sigur că în Cuba anului 1966, când a avut loc premiera, a

putut răscoli spiritele. Într-o România postrevoluționară, în care nu mai există nici un fel de autoritate și când altele sunt problemele care ne bântuie, textul pare ușor desuet. Sunt accente în el care nu ne mai dor. Avantajul care rămâne este mai ales acela că oferă unor actori posibilitatea de a interpreta mai multe roluri și, eventual, al publicului, de a-i putea admira pe aceștia în mai multe ipostaze în cadrul unei singure reprezentații.

Aparent, totul este un joc copilăresc – uciderea părinților e pusă la cale cu „inocență" și „grație", printre alte preocupări. Însă jocul se transformă, curând, într-o luptă pentru putere. Patetică. Încrâncenată. Crima împotriva părinților reprezintă, în fond, crima împotriva autorității de orice fel. Nu este un simplu conflict între generații, cum s-ar putea crede la o privire mai superficială, ci unul pertinent între supuși și dictator. Acele „repetiții" nesfârșite în care se organizează, în detaliu, moartea părinților, îi ajută pe „copii" să trăiască. Speranța că, într-o zi, vor scăpa de teroare este (sau pare) suficientă pentru a mai (pe)trece o zi. Oricum, totul se va relua. La nesfârșit. Doar că, pe parcursul acestor repetiții, aflăm că nici copiii nu sunt chiar atât de vinovați pentru ca-și

Foto: Adrian Timar

învinovățesc părinții, și nici părinții nu sunt tocmai de omorât pentru că-și terorizează progeniturile. E un cerc vicios, din care cu greu putem ieși. Și e și periculos, pentru că, o dată ieșit, după ce ai „ucis" autoritatea, în locul ei rămâne vidul, dacă nu cumva se va naște altă autoritate. La fel (sau chiar mai) nocivă.

Fără a constitui un eveniment, spectacolul Teatrului „Sică Alexandrescu" din Brașov, cu *Noaptea asasinilor*, în regia lui Marius Oltean, este (măcar) unul decent, construit cu meșteșiug și măsură. Se merge cuminte pe linia textului, se dezvoltă unele scene, se trece, cu discreție, peste altele. Actorii se pliază ușor pe personaje, mai mult narând niște lucruri decât construind caractere puternice. Este, de altfel, și indicația autorului: „Când dețin alte roluri, personajele trebuie să se comporte cu o simplitate și o spontaneitate perfecte". Fără a fi „perfecți", cei trei interpreți (Demis Muraru, Codruța Ureche, Mirela Borș) rămân „simple" fantoșe ale unei lumi de care vor să se dezică. Din păcate, nu au sclipire. Oarecum, se distinge Demis Muraru, printr-un joc mai bine conturat, alert, agreabil. Fetele îl urmează la mică distanță, făcând cumva corp comun. Meritoriu! Dar nu este decât un joc corect, asumat „funcționărește" (spun asta fără nimic peiorativ).

N-aș dori să văd spectacolul a doua oară, iar după prima vizionare constați că îl uiți repede.

De vină nu e doar echipa de creatori, ci și piesa, desuetă și cam didactică.

Singurul lucru care mi-a rămas atârnat de suflet este decorul (semnat: Agata Moldovean) de o austeritate extremă, însă funcțional, în racord cu viziunea de ansamblu. Esențiale rămân cele două geamuri mari (prin care speri inutil!) să pătrundă „lumina libertății", pentru că, în locul ei poți vedea doar chipurile mărite, contorsionate de frică ale părinților ce ar urma să fie uciși.

Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov – Noaptea asasinilor **de José Triana. Traducerea: Victoria Gheorghiu. Regia și ilustrația muzicală: Marius Oltean. Scenografia: Agata Moldovean. Cu: Demis Murariu, Codruța Ureche, Mirela Borș.**

Oltița CÂNTEC

Teama de cărți

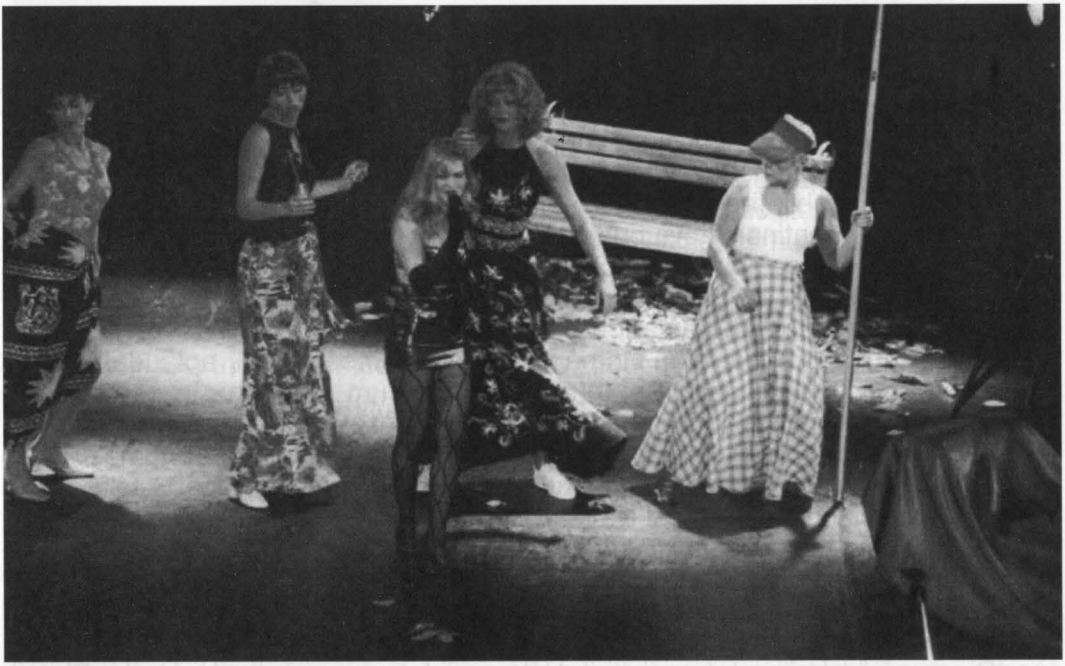
Asociat în mentalul colectiv autohton cu ideea de urbe cu mare densitate culturală, dar tradiționalistă, Iașul zilelor noastre încearcă să părăsească, încă destul de timid, renumita tihnă moldavă. Un grup de tineri școliți prin Occident, dar reveniți acasă să mai schimbe starea de fapt și pe aici – seamănă a model junimist –, s-au constituit într-o Asociație culturală, „Vector", prin care se străduiesc să transplanteze spiritul vremurilor și pe malurile molcome ale Bahluiului. Entuziaștii, mânați în luptă de artistul vizual Matei Bejenaru, girează, printre altele, o manifestare de artă contemporană unică pe plaiurile mioritice, „Periferic", iar recent, asociindu-și și alte fundații locale și atrăgând

exclusiv fonduri neguvernamentale, au gândit un festival care să transforme cartierul ieşean Tătăraşi, într-o agora spirituală. Astfel, între 24–25 septembrie, în zona pe unde altădată năvăleau tătarii, neamul migrator dând şi numele locului, a fost instalată o rampă în aer liber unde s-au prezentat, sub genericul cARTfest, spectacole de teatru, dans contemporan şi muzică. Spre surpriza generală a tătărăşenilor, obişnuiţi să meargă în „centru" pentru a participa la un act de cultură.

În program a fost cuprinsă şi reprezentaţia *Mutatul la bloc,* realizată, după un scenariu pentru televiziune al lui Horia Gârbea, de Benoât Vitse. Benoât Vitse e cetăţean francez, regizor de teatru, diplomat, fiind, o vreme, directorul Centrului Cultural Francez din „dulcele târg". Diplomaţia nu l-a îndepărtat nici o clipă de teatru, dimpotrivă, iar de vreo doi ani domnia sa a devenit managerul unei tinere instituţii ieşene, Ateneu-Centrul European de Creaţie. Spre nemulţumirea intelectualilor băştinaşi, care sperau ei înşişi la acest post de conducere, închipuindu-şi-l, în stil românesc, ca pe o confortabilă sinecură. Benoât Vitse l-a privit însă ca pe o responsabilitate de care trebuie să se achite. Astfel, chiar înainte ca edificiul să fie finalizat, s-a pus pe treabă, lansând câteva activităţi *hors les murs,* care au atras atenţia. Acum, el s-a asociat cu cei de la „Vector", pentru al căror cARTfest a conceput *Mutatul la bloc.* Textul este o fabulă despre cărţi, despre rostul lor şi despre reacţiile (absurde) pe care le stârnesc acestea printre neaveniţi. O temă cât se poate de actuală, ingenios dezvoltată de Horia Gârbea şi inspirat transpusă "scenic" de Benoât Vitse. *Mutatul...* se petrece în cadrul, atât de familiar, al construcţiilor cenuşii („Vectoriştii" au pictat şi vreo trei faţade, dând câteva pete de culoare pe fondul gri al existenţei cotidiene), gen cutii de chibrituri, în care locuim. Decorul: curtea interioară a unui bloc. Subiectul: un nou locatar tocmai âşi aduce bagajele, o mulţime de cutii extrem de grele, pe care le păzeşte ca pe ochii din cap. Intriga: omul e scriitor, iar cutiile sânt burduşite cu cărţi! Conflictul: preşedintele de asociaţie, doamnele Popescu şi Ionescu, o vânzătoare de harbuji, un ţânc neastâmpărat âi tot dau târcoale, iar când descoperă tomurile, isteria se generalizează – nu ţine planşeul, chemăm poliţia, le ducem la subsol. Deznodământul: scriitorul trebuie să dispară. Morala: cărţile şi cei care le scriu şi citesc sânt periculoşi!

Cadrul „natural" e exploatat la maxim: actorii şi publicul stau la uşa unui bloc, una dintre actriţe e plasată într-un apartament real, de la geamul căruia se implică verbal în acţiune, într-un spectacol de doar 20 de minute. De teatru ambiental cu elemente de *happening*, căci trecătorii, care se opresc să vadă despre ce-i vorba, se amestecă şi ei în convenţie: câţiva vor să dea o mână de ajutor, alţii, ieşiţi pe la balcoane, fac comentarii. Lumea se linişteşte şi începe să râdă când se dumireşte că totul e „doar" un spectacol. Ai cărui protagonişti au fost Octavian Jighirgiu, Irina Scutaru, Corina Bujor, Radu Hârnu, Emilian Dascălu

Ajunsă la faţa locului cu puţin înainte de „gongul" de început, am schimbat câteva vorbe cu localnicii care, târâindu-şi coşul zilnic către ori dinspre piaţă, întrebau, văzând scena: „Pentru ce partid se face campanie electorală?" Politicul le-a invadat vieţile, politizând noţiunea de spectacol şi transformându-l într-unul de circ. Lucrurile trebuie repuse în ordinea lor firească. Nu numai politicienii sunt obligaţi să câştige adeziunea cetăţeanului, ci şi arta teatrului. Venind cât mai aproape de el!



Elisabeta POP

Cherchez la femme!

Rațiunea din care s-a născut acest spectacol, mai bine zis rațiunile, pot fi mai multe: o dată, poate Domnul Kovács Levente, remarcabilul profesor al multor generații de actori, a dorit să demonstreze că: există talente reale în toate generațiile și că există, apoi, FETE talentate în Teatrul din Oradea, actrițe care știu să cânte și să danseze profesionist și sunt gata să susțină un spectacol, ele singure. A și demonstrat-o, cu brio. Asta, după ce, ani și ani le-a distribuit, alături de actori, în cele mai diverse spectacole de proză. Acum a venit rândul să dovedească – și a reușit – că cele zece actrițe, din trei generații cel puțin, sunt... de douăzeci de ori... femei! Poate o fi vrut să facă rost de o mică, minusculă vacanță, colegilor actori – bărbați, nu? scutindu-i de prestațiile unui spectacol – sau, cine știe, poate a dorit să ofere vârstei a treia, pensionarilor, adică, de ziua SENECTUȚII, un mic dar...

Nu contează ce-a vrut, cert e că sala a fost plină cu spectatori de toate vârstele (chiar foarte mulți tineri), invitați oarecum și incitați de titlul de pe afiș: *De douăzeci de ori femeie!*

Și publicul acesta, atât de eterogen, a aplaudat mult, le-a chemat de câteva ori la rampă pe „fete", admirate, cum mi-am dat seama, nu numai pentru seara muzicală, ci pentru toate rolurile jucate de actrițe, de ani și ani, în spectacole Shakespeare, Cehov, Brecht, Shaw, O'Neill etc.

Actrițele au cântat șlagăre mai noi și mai vechi, au dansat „în draci", creând o atmosferă de bună dispoziție. Se vede că unele șlagăre erau foarte cunoscute,

pentru că publicul murmura odată cu interpretele... În definitiv, era plăcut, stagiunea se deschidea cu un fel de prolog ce făgăduia destindere și bună dispoziție. S-au cântat cântece franțuzești, englezești, ungurești (ar fi încăput și unul românesc, ce-i drept, dar, cum ne știm, ocolim adesea, și unii și alții, din pricini meschine, tocmai pe cei mai apropiați!).

Regizorul a imaginat un fel de dialog între generații, debutând cu o convorbire telefonică (pe... mobil, firește!) și cu o tandră discuție a mamei cu fiica ei care...

Spectacolul a atins câteva puncte, să le spun vulnerabile, din viața femeii de oricând și de oriunde: iubire împărtășită sau nu, dezamăgirile, gelozia, fidelitatea, singurătatea, disperarea, bătrânețea cu tristețile ei, ridurile pe chip și pe suflet. „Bețivele" au fost îndelung aplaudate, publicul recunoscând că acest viciu face azi ravagii în Ungaria, dar și în România. A fost, de asemenea, aplaudat *Jazzul,* cântec și dans frumos gândit și interpretat, precum și celebrele cântece din *My Fair Lady* sau cele ale lui Edith Piaf.

„La donna e mobile", s-a spus, dar și hamletianul „Slăbiciune, numele tău e FEMEIE!" Dar cei trei bărbați – regizorul, scenograful – un actor foarte talentat de altfel – și muzicianul – le-au fost de mare ajutor actrițelor, contribuția lor la reușita spectacolului fiind esențială. Schimbătoare sau nu, „fulg în vânt" sau nu, femeia-actriță a dovedit că poate fi, iată, de... douăzeci de ori chiar... *Femeie!* Frumoase, elegante, distinse, plăcute, ele au oferit o seară mai mult decât agreabilă – fără mari pretenții și sofisticate așteptări – publicului..., destins și el, după vacanța de vară...

Și, ca să încheiem tot cu un citat, îl vom alege pe cel din *Nunta lui Figaro*: „Tout finit par des chansons!"

Teatrul de stat Oradea – Trupa Szigligeti – De douzeci de ori femeie! **Scenariul și regia: Kivács Levente. Scenografia (decor și costume): Florina Bellinda Birea. Coregrafia: Dimény Levente. Aranjamente muzicale: Ari Nagy Sándor. Cu: Csikz Ibolya, Premiul Lili Poór și Premiul Szentgyörgyi István, Fábián Enikö, Premiul Lili Poór, Firtos Edit, Márton Erszebét, Premiul Lili Poór, Fodor Réka, Gajai Ègnes, Kovács Enikö, Molnár Júlia, Rácz Mari, Tóth Tünde.**

Claudia LIPAN

Despre micul dicționar al dandy-ului

La început i s-a refuzat lui Oscar Wilde capodopera. Pe motiv că ar fi avut greșeli gramaticale. Cu toate că abia devenise primul scriitor fascinant al Irlandei. Problema apărea tocmai la primul și singura scriere încadrată în categoria literară a romanului. I se refuzase orice, până și imaginea de a sta într-o gară cu cătușe la mâini pentru a fi privit de lume. Moștenise, oricum, ceva din istoria părinților; la începutul activității de scriitor din prisma mamei, la rândul ei remarcată prin 1846, în ziarele irlandeze. Apoi, către sfârșitul vieții, căpătase ceva din generozitatea tatălui, renumit medic pentru bolile de ochi și ureche, generozitate care a ajutat în final la convertirea celui care propunea un curent al dandysmului. Convertirea nu l-a putut salva de urâta umbră a pervertirii. Și a murit din cauza unei boli la ureche care a degenerat într-o encefalită. Un semn care pare a veni tot din partea tatălui,

„preotul" trupului care nu i-ar fi acceptat niciodată conduita socială imorală.

André Gide spunea că avea ceea ce ar fi râvnit orice personaj victorian: succes. Frumusețea, bogăția și inteligența nu puteau creiona mai bine dorințele unui tânăr scriitor de secol XIX decât sub aspectul triumfului de toate tipurile: carieristic, comportamental și conversațional în cercurîle burgheze și, nu în cele din urmă, erotic. Entuziasmul societății în jurul ideilor abordate de Wilde era de-a dreptul uimitor. Se putea formula un tipar pe seama figurii acestui enigmatic literat. Nu întotdeauna succesul asigură fericirea celui care-l posedă. Copleșit de tumultul în care singur se aruncase, Oscar Wilde se va sufoca asemenea singurului său personaj novelistic.

Scris în câteva zile din cauza unui amărât de pariu, *Portretul lui Dorian Gray* este pe departe cea mai bună imagine a unui autor ratat din punct de vedere sufletesc. A fost învinuit de judecători pentru circul corupției erotice trăită alături de Lordul Alfred Douglas. Dorian Gray, prototipul acestui cerc vicios, va fi înlocuit, la rândul său, de o pseudoporeclă a „victimei". El este frumosul Narcis adulat și copleșit de onorurile pictorului Basil Hallward, pe care-l inspiră într-o formă mai mult sau mai puțin pervertă. Numai că prietenia acestuia cu Lordul Henry Wotton va fi piesa distructivă a unei mașinării strânse la buza epocii. Structura care a susținut imaginea lui Dorian Gray se va defecta scurtcircuitându-i toate legăturile – cu pictorul-geniu, cu logodnica sa, cu James Vane, cumnatul său. Singurii nevinovați, loviți în același chip de vanitatea monstruoasă a celui care-și vinde sufletul.

Ca să vorbesc despre verbalitatea lăudată a lui Oscar Wilde (deși transferul discursului său în scris a fost infirmat de criticii secolului) trebuie să vorbesc despre regia încărcată de muzică (potrivită fiecărui tablou, de altfel) a lui Dragoș Galgoțiu în premiera Teatrului Odeon din această stagiune. Și despre cum a lucrat, profesionist, atent cu actorii în mișcări „pe verticală", cum îi place să spună, în profunzime, în hermeneutica textului și a spectacolului care are capacitatea să dea drumul succesiv mai multor forme de artă. Ca să vorbesc despre regia lui Galgoțiu, trebuie să mă refer la costumele îmbibate cu parfumul cenușiu al societății lui Wilde, croite sub ochelarii meticuloși ai Doinei Levintza. Ochelari care au văzut și fastul exagerat, macabru al îmbuibării, dar și sărăcia lucie a simplității și bunătății oamenilor epocii. Ca să vorbesc de Levintza trebuie să acord credit decorului generos în spații oglindite și vitralii, creat de Andrei Both. Spații în care nu intră decât timpul ridicat într-un cadru greoi al unui orologiu în formă piramidală. Și dacă insist să vorbesc despre scenografie, admit că încercarea coregrafică este de-a dreptul copleșitoare. În prima parte a piesei, la propriu, pentru că am impresia că se putea renunța ici-colo la câțiva pași de dans în favoarea discursului scenic. Partea a doua, ceva mai alertă în privința jocului, lasă loc dansului să copleșească – la figurat – prin simbol. Ceea ce este foarte bine, având în vedere faptul că sistemul romanului și culoarea lui intelectuală sunt greu de pus în scenă, într-un spațiu privat în care Galgoțiu a ales să aducă doar simbolurile, să tragă cu ele, încet, conturul fiecărui personaj, până la arderea lui totală.

Așa că vorbesc de coregrafie. Adică de Răzvan Mazilu, căci el este cel care aduce personajul din titlu în fiecare aspect al existenței, fără a-l denatura; păstrându-i aura sidefată încărcată de haine prețioase și inele vrăjitorești, încăpățânat ca un catâr pentru conservarea plăcerilor de tot felul, bucuros de secolul în care trăiește și care, fără să aibă habar, îl va distruge. Dorian Gray nu numai că întruchipează muza perfectă, intangibilă, a tinereții (a unei tinereți frumoase), dar atinge modelul prefăcut, sleit, al teatrului în teatru. Atunci când eroul nu mai poate scăpa de propriul portret al nepătimirii din care s-a retras fizic și psihic într-o

rușinoasă lipsă de pudoare. Se observă că Răzvan Mazilu a lucrat mult pe text și că i-a plăcut. Declară chiar (suspicios de onest) în revista teatrului că își dorește de foarte multă vreme să joace acest personaj. Cu mici retușuri legate de repetiția numeroaselor pasaje dansante, nu ai ce să reproșezi interpretării. Dorian Gray este exact așa cum i-ar fi plăcut lui Wilde să fie: gelos pe lipsa proprie de limpezire a minții, frumos dar decadent în contextul socio-moral, introvertit până la suicid, jenat în final de propriul suflet, care apare pe parcursul piesei din ce în ce mai greu din străfundul păcatelor pe care le poartă. Dorian Gray, chiar redus la tăcere cum l-a conceput Dragoș Galgoțiu prin Răzvan Mazilu, schimbă prin gest și mișcare imaginea întregului spațiu în care evoluează. Un spațiu luxuriant care se umple în final, parodic, cu miros de igrasie și mucegai.

Triunghiul care precipită evenimentele în jurul eroului, ca într-o horă a viciilor tensionate, este format din trei interpreți foarte buni. Mă refer la Sorin Leoveanu și Marius Stănescu, primul zguduit de remușcări, de schimbare a unui ideal care ar fi trebuit să rămână perfect, celălalt modelând perfecțiunea cu cinism și prefăcătorie de conjunctură. Sorin Leoveanu îi aduce pictorului Basil ceva mai mult decât naivitatea. În ochii lui, lunecoși ca ai unui geniu nebun, poți zări pe tot parcursul piesei o doză de normalitate, de luciditate, de sentimente care lipsesc oricui altcuiva din jur. Debusolarea îi este alimentată de Marius Stănescu care, ajutat de coregrafia lui Ioan Tugearu, denotă fericirea mizeră a celui care se bucură că desfrânata muză a prietenului său a ajuns să dea concerte cu țigani și tunisieni în suburbii. Nu în ultimul rând, subliniez prestația luminoasă și corectă pentru tânăra debutantă de șaisprezece ani, Oana Cojocaru, elevă la Liceul de Coregrafie. Supusă la regimul strict al primului act, în care trebuie să danseze și să joace teatru fără greșeală, micuța balerină se ambiționează cu mult farmec personal să-și convingă publicul. Sybil Vane, logodnica pentru o clipă a lui Dorian Gray, disprețuită și râvnită, este treptat înghițită de pasiunea singurei ființe pe care o iubește. De la teatrul mizer pe care încearcă în fiecare seară să-l interpreteze, va ajunge în final să joace un fragment straniu, ireal, din propria-i tragedie.

Neputința de a măsura verbal tensiunile spectacolului lasă la latitudinea spectatorului din sală apropierea de micile sau marile nebunii, melancolii și ispite iscate de tinerețe, care nu i-au permis lui Wilde decât o finalitate parțială a reproșului sufletesc. Cântărind greutatea cu care și-a exprimat în *De profundis* gândurile din închisoare datorată desfrâului, ajung la concluzia că vindecarea celui care a devenit subiect pentru *Micul dicționar al dandy*-ului intervine în condițiile în care provocarea clinică la care ține va ceda în favoarea unui strop de iscusință.

Teatrul Odeon – Portretul lui Dorian Gray **de Oscar Wilde. Regia și ilustrația muzicală: Dragoș Galgoțiu. Costume: Doina Levintza. Decorul: Andrei Both. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Răzvan Mazilu, Marius Stănescu, Sorin Leoveanu, Oana Cojocaru, Dan Bădărău, Oana Ștefănescu, Irina Mazanitis, Ionuț Kivu, George Călin, Marian Lepădatu, Vlad Ilcenko, Ana Maria Moldovan, Mugur Arvunescu, Ioan Tugearu, Marian Ghenea, Paula Niculiță, Gabriel Pintilei, Marian Lepădatu. Data premierei: 1 octombrie 2004.**

Puterea femeii și lipsa de putere a textului

În cadrul festivalului „Zvon de Suedia", la Teatrul ACT a fost prezentat spectacolul-lectură *Girl power* de Eva Massiri. O piesă despre patru generații de femei, componente ale aceleiași familii. Emma, de treisprezece ani, interpretată de Cătălina

Harabagiu, este o băiețoasă, independentă și iubește fotbalul. Visează să ajungă în echipa națională a Suediei, motiv pentru care își petrece majoritatea timpului în fața televizorului cu câte un joc electronic. Sora ei, Sara, interpretată de Ermina Burciu, are 16 ani și este libertină. Calcă pe urmele mamei sale în ceea ce privește atracția pentru bărbați și își complică viața ca orice adolescent la pubertate. Linda, în interpretarea Danielei Nane, are 32 de ani și a crescut singură două fete pentru că tatăl a dat bir cu fugiții. Este stresată, confuză în momentul în care are de luat decizii importante și nu poate găsi o cale de înțelegere între tinerele cu care viețuiește într-un amărât de apartament, și cea care îi este mamă. Interpretată de Valeria Sitaru, Karin este mama Lindei. Nu are niciodată un cuvânt bun de spus la adresa educației fiicei și nepoatelor sale, este dezamăgită și descumpănită de modul acestora de a supraviețui. Se poartă ca o doamnă, dar știe că farmecul ei a pierit o dată cu maturitatea fiicei, care și-a crescut cu greutate cei doi copii. În fine, străbunica, Gerd, interpretată de Janine Stavarache, este amicală, binevoitoare, în pas cu moda, și se pricepe să înscrie goluri la jocul strănepoatei ei.

Exceptând micile jovialități permise de text, regia Adrianei Zaharia nu aduce un plus față de o dramaturgie suedeză contemporană mai puțin complexă. Eva Massiri a mai scris patru piese, prezentate pe scene nordice, și a tradus din engleză două texte semnate de Sarah Kane și Shelagh Stephenson. Cred că este nevoie în această dramaturgie de ceva mai mult decât văicăreala plicticoasă uneori a unor oameni descumpăniți și neîmpliniți, care nu-și găsesc rostul și nici dispoziția necesară unor convingeri, a unui crez în ceva sau în cineva. Interpretarea actorilor, profesioniști sau nu, lasă loc imaginii unei seri telenovelistice petrecute în fața unor scaune frumos rostuite pe scenă, lângă suflarea caldă a unui public curios și mulțumit de gratuitatea vizionării și... cam atât. Ceea ce mă face să cred că va mai trece destulă vreme până când se va mai scrie în literatura noastră și a lumii un text contemporan relevant, bine structurat, cum sunt, din păcate, dacă mă gândesc la spațiul nostru, doar cele ale unui Cărtărescu sau Zografi, iar dacă mă gândesc la alte spații... nu-mi vine nimic în minte!

Teatrul ACT – Girl Power **de Eva Massiri. Regia: Adriana Zaharia. Cu: Daniela Nane, Janine Stavarache, Valeria Sitaru, Cătălina Harabagiu, Ermina Burciu. Data reprezentației: 4 octombrie 2003.**

A fost odată...

A fost odată o zi însorită de toamnă. Și eu eram în parcul Cișmigiu. Și în jurul meu roia ca un stup de albine o ceată de copii. Și se făcea că Teatrul de Marionete din Arad venise acolo, ca prin minune, și prezenta suita de spectacole „Teatrul mic pentru cei mici" cu poveștile *Prințul instalator* după Hans Christian Andersen, *Scufița roșie* și *Motanul încălțat* după Frații Grimm și, respectiv, Charles Perrault, și *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă. Și, pentru că farmecul spectacolului a ținut în mare măsură de atmosfera „explozivă" a tinerilor susținători „la locul faptei", mă gândesc să vă prezint basmul *Motanul încălțat*. Actorii, îmbrăcați în kimono-uri negre, s-au instalat într-un crâng luminos și ciripos, într-o căruță fără cârmaci, unde Adriana Grand a construit frumoasa căsuță a poveștilor, din lemn, cu emblema celor două măști, cu draperii finuțe de catifea roșie, cât să atragă privirile și să se potolească o clipă „gălăgia". S-a potolit, într-un târziu, la insistențele celor mari și, din spatele

unor umbreluțe viu colorate, cu mișcări șerpuitoare, hipnotizante, apar feciorii morarului, iar la urmă unul mic, mic de tot, cât o boabă, cu moțul atârnând a înțelepciune drept în mijlocul capului, cu ochii mari și jucăuși, cu un picior din pânză bătând nervos în podea din pricina „avutului" primit. Iar acesta, o biată mâță zgribulită care se transformă într-un motan chipeș cu ciubotele roșii ca para focului care-l poartă în lumi nebănuite pentru a-și salva stăpânul de sărăcie.

Se mai făcea că a trebuit să treacă motanul printre străji sculptate care păzeau pe banda rulantă din lemn castelul viitorului socru pofticios de potârnichi agățate ca niște pampoane de puf prin aer. Regele slăbănog avea și-o fată, ceva mai plinuță, dar cu inimă de aur. Ea va împrumuta haine noi viitorului soț și hainele nu s-au lăsat așteptate și au venit pe umerașe mânuite de kimono-uri cu dibăcie. Iar motanul Klaus – căci așa-l cheamă pe eroul meu – a câștigat lupta în fața vrăjitorului transformat într-un dragon fosforescent, cu artificii la aburii nasului, care îngheață încet-încet inima micuților de lângă mine. Trebuie neapărat să vă mai spun că turnul marelui vrăjitor crește treptat sub ochii noștri, ca un cub de piatră care nu se sfarmă niciodată. Că așa este povestea. Și povestitorul ei a spus în final că fata s-a măritat cu feciorul morarului sărac. Și asta numai datorită motanului care a rămas la curte. Și că morala ar fi că atunci când are puțină înțelepciune, omul capătă puterea de a se descurca în orice situație. Și, în timp ce eu puneam morala pe seama lui Frunză, mamele din jurul meu puneau morala în urechea copiilor.

Teatrul de Marionete Arad – Teatrul mic pentru cei mici (Teatru ambulant de marionete): Capra cu trei iezi, Scufița roșie, Motanul încălțat, Prințul instalator. **Dramatizări după Ion Creangă, Frații Grimm, Charles Perrault și Hans Christian Andersen. Regia: Victor Ioan Frunză. Muzica: Cari Tibor. Decorul, marionetele și recuzita: Adriana Grand. Datele reprezentațiilor: 18, 19 septembrie 2004.**

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (3)
(momentul schimbării)

Uneori, schimbarea este evidentă de la începutul spectacolului. Nu mai recunoaștem piesa citită, nici modul în care am văzut-o montată odinioară. Comparat cu el însuși, așa cum îl știam din realizările anterioare, putem observa că regizorul abandonează modalitatea scenică prin care se afirmase. Sau actorul apare într-un rol pentru care nu-l socoteam potrivit, acum arătând însă nebănuite resurse, o proaspătă expresivitate. Unul din comicii noștri, inconfundabil, inconfundabil – mă gândesc la Birlic – a fost distribuit, de câteva ori, în roluri grave, diferite de acelea în care era aplaudat de obicei. Prin contrast cu interpretările memorate de noi, implicat acum într-o dramă existențială, într-o melodramă fără ieșire, el dădea o acuitate specială, surprinzătoare, momentelor tragice. Acestea ar fi schimbări imediat sesizate, adesea de la ridicarea cortinei. Altele se lasă așteptate, cer să fie asimilate pe îndelete, după o treptată înțelegere, ori,

dimpotrivă, pot să se releve brusc, să ne arunce brutal în altceva decât am presimțit până atunci. Realismul psihologic al „compozițiilor" actoricești de la începutul secolului 20, introduce nu numai preocuparea pentru detaliile de comportament scenic, ținând de identitatea personajului, dar și pentru nuanțare *și* tranziție *– cultivă arta trecerii de la ceva înfățișat și cunoscut, la altceva care înseamnă diversitate în unitate, complexitate, evoluție. Într-o singură scenă, dar și într-o singură replică, distingem noi fațete, variații cu tâlc, profund determinate. „Suspense"-ul spectacolelor de acțiune pregătește ceea ce va veni, un anumit fel de schimbare. Într-un spectacol conceput subtil analitic, ceva se va schimba impalpabil, o dată cu sesizarea subtextului, iar forma expresiei scenice, în temporalitatea sa, capătă altă rezonanță emoțională. Pentru cei care, într-o perioadă, urmăreau „reteatralizarea", cum a fost poetul-regizor Radu Stanca, opunându-se interiorizării psihologiste, metafora lumina sensul unui moment scenic sau, deodată, al întregului spectacol, aducând modificări înțelegerii și concluziilor publicului. Pe atunci, un regizor brechtian căuta să provoace o participare lucidă la actul teatral și, prin „efectul de distanțare", necesitatea schimbării de atitudine față de ceea ce pare a fi normal și definitiv. Astăzi, ca totdeauna, în teatru altceva este o deschidere către alt plan de simțire și conștiință. Deloc ușor de obținut. Este o depășire a lizierei: spre câmpul deschis limpedei vizibilități sau invers, spre adâncul tenebros și tainic al pădurii... Este, încă o dată, trecerea unei granițe ce părea de netrecut, dincolo de mentalități, obișnuințe, comodități, tabuuri, convenții – nu numai artistice. Asta, desigur, nu cu viteza clipei!*

Cei care au citit **Nevrozele...** lui Bärfuss au simțit, imediat, în regia lui Radu Afrim de la Teatrul din Ploiești, diferența căutării stilistice în raport cu esențializarea demonstrativă la care a recurs autorul în text. La un anterior spectacol-lectură, remarcasem didascalii afectat-ironice în contrast cu sobrietatea directă și formulele vieții cotidiene din replici. Parcă ar fi un „canavaccio" scris anume pentru a stimula pe scenă reacția creatoare, de fapt sensibilizarea tuturor la tragicul de situație. Oricât de transfigurată este, în spectacol, comunicarea tragicului, trebuie spus că Afrim accentuează tocmai relațiile personajelor, dependente de un context moral.

În rolul Dorei, Elena Popa desăvârșește o îndelungată colaborare cu Afrim, începută din vremea studenției. Într-un spectacol pe muchie de cuțit, alternanță de ironie acidă și emoție foarte omenească, interpretează excelent un rol total deosebit de cele precedente (băbuțele funambulești, la fel de reușite, din adaptările după Lorca și Cehov). Ce poate fi, pentru un german, alegerea Rusiei ca loc de evadare, decât o extremă ironie?

Dora trăiește sincer impulsurile propriului trup, totodată își suportă mediul egoist și ipocrit. Purtarea ei atipică, numită maladie, este deseori opoziție firească, pentru a nu fi doar o marionetă a indicațiilor de conduită. Și ar fi o dovadă de insensibilitate dacă unele cuvinte-tabu, licențioase, ne-ar deranja într-atât încât nu am observa omenescul tragic. Spuse de actriță, ele vădesc o inocență care rușinează gândul impur. Cu aceeași voce, va spune: „Și acum, trebuie să mor!" – cu mâna dusă la gât, ochii închiși, buzele crispate... Prezența constantă a valizei devine un semn al etapelor, al schimbărilor prin care trece personajul: ieșirea din copilărie, intrarea în viața de femeie, plecarea spre moarte.

•

Evident, la Târgoviște, Mihai Măniuțiu a conceput **Bacantele** lui Euripide altfel decât la Național din București. La TNB, există o apropiere studioasă de lumea mitului; la Târgoviște, deplasarea este cumva a mitului spre lumea noastră, contaminat sugestiv de disperarea și cruzimea epocii trăite de noi.

Spectacolul reflectă artaudian – în spirit și imagini – deruta sexelor, nebunia identității, anomalia transsexuală, delirul sectant cu porniri satanice... Se întâmplă ceva teribil cu aceste tinere femei care gâfâie asudate, zguduind plasa de sârmă ce le desparte de oamenii obișnuiți din sală. O plasă din care, mai devreme, cângi ascuțite le-au smuls nemilos păpușile, simbolizând o maternitate crud suprimată. Tiresias devine comentator inițiat și guru animator printre aceste femei ce se dezlănțuie la chemarea lui Dionisos, dar și sub imboldul instinctului matern. Frenezia orgiei dionisiace crește când curge sângele roșu al celui sacrificat, dar și la vederea stropilor albi, ca laptele, împrăștiați în lumină... Haine lungi, negre, uniforme, le pot ascunde temporar adevărata identitate (interesantă ar fi o paralelă cu femeile travestite de Purcărete în *Fedra)*, pe când însoțitorii zeului solar se înfățișează cu fuste până la genunchi. Probabil, nu întâmplător, Dionisos este dus în brațe, ca un copil (cel născut, deopotrivă, de o femeie și de un bărbat, Semele și Zeus). Este, aici, un zeu maladiv, nervos, iritabil, aparent fragil, dar încleștându-și mâna ca o gheară (asemenea Diavolului din *Exact în același timp!*).

Raporturile corporale dintre sexe vor intra în derivă delirantă. Paturile ginecologice vor umple scena nu numai pentru femeile care se dezbracă și strigă ca în durerile facerii, dar și pentru bărbații supuși chinurilor punitive. Pe un astfel de pat, Dionisos îl pedepsește pe Penteu, pătrunzându-i trupul într-o tainică și ucigașă împreunare. Giulgiul care acoperă cruzimea actului sterp se înroșește oribil, bacantele se agită excitate, se calcă dezorientate în picioare, Tiresias dansează cu legănări orientale... Totul se va încheia într-un tablou de ritual grotesc.

•

Pe scena de la Sfântul Gheorghe, regizorul László Bocsárdi imaginează un Creon insolit, scos din convențiile reprezentării acestui personaj de teatru antic. Un Creon fără nici o măreție, aplecat din umeri, neglijând ținuta mișcărilor. Poartă haine albe, ușoare, de vară; o pălărie cam uzată îl apără de soare. Îmbrăcat „populist", Creon vorbește în numele cetății și folosește cartea cu legi ținută sub braț – dar se înfurie ca un dictator. Accesele sale iau formă dementă când joacă batjocoritor cu vălul mortului Polinice sau o sufocă sadic pe Antigona cu o pungă de plastic...

Prima oară, cred, de când este montată la noi **Antigona** lui Sofocle, Polinice, fratele ucis al Antigonei, se află vizibil pe scenă. Inițial, trupul său inert funcționează doar la manevrele celor din jur, mișcat și expus în felurite poziții, cu tandrețe de Antigona, în derâdere de Creon și slujitorii lui. Urmărind suita pozițiilor luate de el – care, totuși, nu-s oarecare, aleatorii – s-ar putea consemna o veritabilă coregrafie sedentară! Încordată de grijă, Antigona îl culcă pe un pat cu rotile, îi prinde și îi așază mâinile ori picioarele ce-i alunecă repetat (gag vizual de un umor special, mai puțin negru decât s-ar zice, într-un spectacol în care regizorul nu exclude comicul din cauza mitului tragic, dimpotrivă, preferă demitizarea, momentele inventate cu alură bufonă relevă umanitatea trainică a tragediei). Aproape tot timpul, Polinice are o expresie calm amuzată pe care o putem raporta la ce se întâmplă în viața din jurul său. La agitația și conflictele care culminează violent împrejur. Memorabilă e spălarea mortului de către Antigona,

când se aude ușor sunetul curat al vasului cu apă... Atingerea trupului ei de cel al lui Polinice primește o conotație nu numai erotică, dar pe aceea a întrepătrunderii foarte firești a vieții și a morții (pe care Creon vrea să o împiedice). De aceea, unicul lor dialog, în pragul trecerii Antigonei spre lumea de dincolo, apare la fel de firesc în imaginarul său, impecabil conceput de regizor și interpreți.

Proxemica expresivă a trupurilor, cultivată de Bocsárdi și altădată, se regăsește în acest spectacol, cu o aplicare consecvent semnificativă. Ceea ce au reușit Antigona și Polinice, nu va obține Creon nici în aparență. La moartea soției și fiului său, Creon, sfâșiat de durere, va încerca o disperată, prea nebunească dorință de a-i menține în picioare. Dar Euridice și Hemon vor cădea într-un balans tragicomic, biete manechine neînsuflețite. Pentru realistul pragmatic Creon, morții nu vor putea fi vreodată decât niște morți.

•

Cu **Jacques sau supunerea,** regizorul Tompa Gabor realizează o interesantă joncțiune scenică între două etape ale dramaturgiei lui Eugen Ionescu. Se constată la sfârșit, deși utilizarea evidentă, în decor, costume, machiaj, a culorilor verde și roșu – emblematice politic, precizate istoric – anunța, desigur, ceva pe toată desfășurarea spectacolului. Ca la un număr de scamator, de sub o pânză roșie, Jacques și mireasa, iar din camera alăturată, membrii familiilor înrudite, apar transformați, cu chipuri hidoase de animale, râturi, clonțuri, gheare. Fac zid în jurul lui Jacques care, stând în picioare, dând înfricoșător din cap, primește un ciolan drept sceptru. De la familia lui Jacques la lumea *Rinocerilor* – de la evoluția subiectului dramatic la evoluția operei ionesciene...

Scenă din *Jacques și supunerea* de Ionesco.

A vorbi – a asculta

După o perioadă de intense simbioze și interferențe scenice – cu artele plastice, filmul, dansul, circul – teatrul de covârșitoare pondere verbală revine în centrul preocupărilor. Se scriu multe texte, concepute evident în acest sens (Alina Nelega, Saviana Stănescu, Gianina Cărbunaru, Cristian Juncu), se traduc și mai multe, atrag indiscutabil recitalurile actoricești, se organizează spectacole-lectură, nu numai ca verificare a gustului public (la noi, existând o interesantă tradiție, încă de la Teatrul Mic condus de Radu Penciulescu). Astfel, se reface contactul direct al actorului cu spectatorul, de la om la om, datorită personajelor înfățișate și pe calea cea mai accesibilă. Cuvântul rămâne esențial, semnificativ și atunci când comunică precis, și atunci când caută, șovăie, ascunde, dintr-un motiv ori altul. Actorul nu trebuie să fie doar ascultat, ci, la rândul său, poate asculta replicile spectatorilor. Monologul său – care constituie, uneori, întreg textul – tinde spre dialog, într-o vreme când, avem experiența cotidiană a emisiunilor de aceiași tendință de la radio sau televizor, fără a mai menționa diversele solicitări și implicări care ne ațin calea la tot pasul... Psihologul și sociologul ar furniza, poate, un plus de comentariu, mai exacte decât cele propuse de noi, criticii, care comparăm și vedem doar reușita sau nereușita actorului.

Am simțit necesitatea acestor rânduri, deși actorii maghiari din Miercurea-Ciuc nu se limitează la un teatru eminamente verbal, repertoriul lor cuprinzând și spectacole de operetă, dans, musical. Dar, de astă dată, cele trei premiere văzute acolo aparțineau unui teatru verbal de o deosebită substanță umană, dovedind judicioase opțiuni în dramaturgia contemporană.

Piesa *Locțiitorul lui Caligula* de Székely János (scriitor născut la Turda, în 1929 – decedat la Târgu-Mureș, în 1992) a fost gândită în anii comunismului, terminată în 1972, deci puțin după „tezele din iunie". Subiectul – plasat în antichitate, în Palestina inclusă imperiului roman – putea fi bănuit de analogii și aluzii nedorite la timpul prezent și la dictatura cunoscută de toți, încât piesa n-a mai fost montată până acum. Petronius, trimisul nebunului tiran Caligula, se lovește de împotrivirea abilă, diplomatică, dar fermă, a reprezentanților poporului ocupat. Confruntare și dezbatere sunt liniile de dezvoltare ale textului dramatic, transpuse riguros de regizorul Parászka Miklos și actorii săi, într-o interpretare de o sobrietate elocventă, mișcată când și cât trebuie, pentru a fixa atenția publicului asupra valorii celor susținute de ambele părți, asupra valabilității argumentelor și tăriei principiilor disputate mai pronunțat sau mai acoperit. După obicei, încă o dată imaginea scenografică este redusă la un strict expozitiv, pentru a primi relief replicile în confruntare și a permite publicul să vadă dincolo de situarea istorică. Locțiitorul *Petronius* (Orbán Atilla) este executorul unor porunci și, în cazul său, cel care trebuie să ducă la îndeplinire voința unui tiran nebun. Locțiitorul unui conducător nebun va fi, el însuși, nebun în deciziile sale? Petronius arată că nu, dar, inevitabil, va lua hotărâri nedrepte. Deși ascultă, pricepe, își dă seama de dreptatea celorlalți, totuși, trebuie să se opună, cum i se cere. În situația sa, locțiitorul nu poate fi decât frământat, problematic, măcinat de contradicții insolubile. Caută nu numai cuvinte potrivite, dar și tonuri variate, încercând, mai mult pentru liniștea sa sufletească, să-l convingă pe celălalt, să-l facă să cedeze. În această confruntare, preotul

templului din Ierusalim, *Barakias* (Czintos Jozsef) se exprimă mai deschis, mai neîngrădit decât învingătorii veniți de la Roma. Relația (până la urmă morală) dintre poruncă și supunere axează spectacolul, proliferează și predomină. Ținuta statuară a romanilor este aparentă și prefăcută, subminată, în realitate, de teama pedepsei capitale ce-i poate lovi oricând. Fiecare vrea să nu se dea de gol, chiar ofițerul brutal, disprețuitor, dar versatil, cum se arată până la urmă. Capul lui Caligula, așezat pe soclu, cu fața spre scenă, pare să supravegheze, să înfricoșeze continuu cu imaginea sa, pe când își privește spectacolul provocat!

Ceea ce a fost dezbatere și opoziție prin replici, devine, sub semnul teatrului verbal, relatare monologală, mărturisire, nu știu cât de deplină, în tripticul lui Neil La Bute, *Bash.* Actul povestirii – ironizat de autor ca „flecăreală" – are, totuși, ca motiv de pornire, nevoia ori obligația de a se confesa, de a găsi o justificare pentru faptele oribile. Mai curând, memoria nu dă pace, decât conștiința, „Am să vă povestesc... nici nu contează ce credeți... pentru mine e important", deși „ce-a fost, a fost" se adresează (nouă, indirect) bărbatul din *Ifigenia în Orem.* Dar și pentru noi este important cum ascultăm cuvintele celor trei mărturisiri care ne vor relata trei omoruri: un tată își lasă fetița să moară prin sufocare, un tânăr participă la uciderea unui homosexual necunoscut, o mamă își electrocutează mortal fiul... Referințele din titluri, la Ifigenia sau Medeea, nu fac decât să sporească sentimentul actului oribil, lipsit de tragism. În „lumea business-ului", așa cum o vede La Bute, ce s-a păstrat din emoția tragică? Fiorii de oroare nu o pot înlocui. Personajele au două fețe: una publică, arătată la lumina zilei, și alta ferită, nocturnă, care se dezvăluie pe neașteptate. Motivările lor acuză condiția de viață: „sunt total stresat, dar pentru asta sunt plătit", sau legea junglei care face ca zbaterile fetiței sufocate să devină o imagine a „luptei pentru supraviețuire". Ceea ce poate fi doar un apel comod la explicații uzuale și etichete stereotipe. Într-un fel sau altul, acționează egoismul care a impregnat pornirile subconștiente, dar nu numai el. În treacăt, apar și alte cauze, mai mult sau mai puțin profunde: violența frecvent întâlnită (cea din filme, nu în ultimul rând), interdicțiile religioase, o dată cu degradarea ritualului, tot ce duce la lipsă de voință, inerție, dezorientare psihică („viermuim și noi, pe aici, fără nici un reper").

. Pentru personajele sale, autorul cere un scaun, o masă, un pahar cu apă. Ca într-un bar hotelier (vezi primul episod). Sau ca atunci când vorbești într-un studio de televiziune. Sau la un consult, la psihiatru. Sau când faci o declarație, la procuror... Regizoarea Andreea Vulpe și scenograful Dan Titza au adăugat o sugestie de paradis miniatural, unde iepurii și căprioara se odihnesc fără primejdie lângă tigru, iar păsările nu-s amenințate de pisică. Un cadru ironic, imaginat pentru „jungla" umană vizată de La Bute. Actorii vor povesti, stând cu fața la public, și comportamentul fiecăruia va constitui un spectacol remarcabil elaborat, calitățile lui fiind aprofundarea psihologică și dramatismul concentrat, „Cuvintele de auzit" (cum le socotea David Esrig, montând textul lui Diderot), mimica, gesturile compun împreună o partitură fluentă și expresiv-unitară, care tentează cronicarul să o rețină în scris, desigur parțial.

Tatăl (Kozma Attila) – care va povesti cum și-a lăsat fetița să moară – se pregătește îndelung, tușește des; bea puțină apă; gesticulează; vrea să arate că, deși pentru el e important să vorbească, ce a fost a trecut; dar se înecă, trage

aer; gesturile îi sunt uneori tremurate; se irită; e cald, își scoate haina; caută să fie degajat, se așază călare pe scaun; buzele i se mișcă repede, mărunt, parcă expediind în viteză; brusc se strâng nervos, e mereu încordat; se șterge pe față, face o pauză; se ridică în picioare, e vizibil neliniștit, cum nu voia; se joacă un timp cu haina, regăsește viteza cuvintelor; se îmbracă; zâmbește mai liniștit; totuși, ceva îl reține, vorbește cu voce scăzută, cu capul căzut pe braț, ochii închiși... Evident, am spicuit și, probabil, zadarnic, raportat la viața concretă a spectacolului. Chiar dacă nu-s totdeauna în legătură imediată cu cele relatate de personaj, devansându-le sau fiindu-le ecou întârziat, variațiile de ton, modificările de mimică și gest sunt simptomele unor stări și tensiuni interioare ce pot spune mai mult decât cuvintele.

La fel, în celelalte două episoade *John* (Lung Zsolt) și *Sue* (Antal Ildico) apar zâmbitori, prosperi, eleganți, îmbrăcați în alb strălucitor.. Afișează bună dispoziție, dar observăm reacțiile lui nervoase, privirile repede furioase, calmându-se apoi, cu un zâmbet convențional adresat publicului. Ca și cum nu s-ar fi întâmplat ceva deosebit. Deși este preocupat de situația periculoasă în care a intrat. Urmărește atent tot ce spune ea. Dar Sue, cu o mască permanentă de femeie fericită, se retrage la relatarea crimei, e absentă, evită să știe, picătura de sânge de pe cămașa lui nu o neliniștește.

Mama (Laczö Iulia) care și-a ucis fiul, este convinsă că pedepsește astfel bărbatul ce a părăsit-o. Vorbește rar, aproape monoton. Această „fire închisă", cum se recomandă, este un personaj mai complicat psihologic decât celelalte. Vorbind despre pedeapsa pregătită cu o fermitate suspectă nevrotic, are vocea moale, surâsul trist, ochii în lacrimi. Este un personaj rănit profund, nevindecabil.

Se cere oare, de la interpreți, compoziția rotundă, definitivă, a unui caracter? Sau un comportament elocvent, semnificativ, pe durata unei povestiri, care nu știm bine cât și de ce luminează sau umbrește? Deocamdată, ceea ce caracterizează sunt destăinuirile, dar și modul cum le fac. Pentru a ne lămuri asupra caracterului, este suficientă mărturisirea? O doză de ambiguitate, de îndoială ar fi potrivită în expunerea scenică.

Am găsit-o în al treilea spectacol, în care jocul de lumini și umbre contează decisiv. *Barajul,* piesa lui Conor Mc Pherson, calificată formal ar fi una de conversație, pentru că, în barul unei mici localități irlandeze, într-o seară, se adună câțiva prieteni din copilărie, acum la maturitate – prilej de bârfe amicale, glume nevinovate, și, mai ales, amintiri, multe amintiri. Pentru unii, piesa de conversație poate fi un apelativ demonetizat (și încă de când!), dacă n-ar fi o conversație de mare densitate, din care transpar, printre altele, relații umane, griji, tristeți, ocupații prezente, afaceri mai norocoase pentru unii... Toate există doar în cuvintele celor strânși acolo, așa cum ei le știu, spun că au fost, le închipuie și vor să le înfățișeze. *Barajul* – ce dă titlul piesei – este unul real construit sub ochii lor, în copilărie, semn al transformării regiunii, dar și un baraj interior care le reține și le păstrează prietenia, orice s-ar întâmpla. Inevitabil, pentru aceste personaje care vorbesc și sunt vorbite, care amestecă ce este cu ce a fost și realitatea cu părerea, viața se încrucișează cu moartea. Suntem într-un bar din Irlanda și povestirile cu fantome revin continuu. Ele nu mai sunt doar profitabila atracție turistică, ci amintiri tulburătoare, pe care nu le pot risipi pentru că țin, uneori, de tragicul vieții lor. Astfel, invitata serii, Valerie, povestește, cum fetița moartă a chemat-o la telefon...

Pentru spectacol, Dan Titza a conceput un decor realist și simbolic totodată, cu mobilă și obiecte marcate de timp, în mijlocul cărora radiază șemineul, începând să palpite incandescent, ca o inimă roșie, la monoloagele ce se succed... În această ambianță, regizoarea Andreea Vulpe își gradează bine spectacolul, ca pe o conversație fără urgență, mereu interesantă însă, cu inerente opriri (și așteptări pentru public), umplute de barman cu muzică. Este o conversație ce include mici contraziceri și conflicte trecătoare, dar mai însemnate sunt acele povestiri care nu „colorează" doar cu specific local, ci, prin modul cum sunt spuse, au un dramatism aparte. Atmosfera fluctuantă a spectacolului este rezultanta modului de a fi al personajelor, atent urmărit într-o interpretare de un firesc cinematografic. Atmosfera este dependentă de dispoziția, tonusul vital, reacțiile lor. La început, localul e încă gol, slab luminat, barmanul aranjează câte ceva, fără grabă. Jack este primul sosit, își scoate haina groasă, sub care e îmbrăcat cu eleganță modestă, își schimbă cizmele cu pantofi curați, de petrecere. Cu prietenul său, barmanul, nu-i prea vorbăreț, probabil se văd zilnic și nu au nimic nou de spus. Următorul, Jim, vine cu o pelerină neagră, dar dedesubt are pulover strident colorat... Se procedează prin modificarea succesivă a impresiei momentane, cu o apreciabilă subtilitate regizorală și interpretativă. Lumina, muzica, tăcerile, zgomotele susțin sensibil o atmosferă evolutivă care se încălzește și se tensionează pe măsură ce personajele trec peste rețineri sau banalități, pentru a se destăinui liber. Deși conturează relațiile lor, conversația inițial tatonează, nu le descoperă profund.

Barmanul Brendan (Veress Albert), obișnuit doar să urmărească discuțiile, își cunoaște oaspeții, intervine rar, și atunci, ca să se simtă bine. Dintre aceștia, *Jim* (Ciugulitu Csaba) pare încordat, vorbește puțin și când explodează nervos, prietenii trebuie să-l calmeze. Excelent prins ca tip, *Finbar* (Lörincz András Ernö) este cel „ajuns", dotat în plus cu calități de cuceritor experimentat, dar, deși se știe superior, preferă discreția. Cel mai vârstnic, *Jack* (Orban Atilla), tăcut la început, poate fi amuzant când vrea să anime seara, să-și uite singurătatea, regretul iubirii ratate din tinerețe. Adusă de Finbar, Valerie (Dalnoky Csilla) îi ascultă amabilă, tot mai prietenoasă, la sfârșit povestindu-le strania întâmplare cu fetița ei moartă în accident, pe care a auzit-o la telefon... După glume și tachinări cu aluzii erotice, discuția se mută în registrul poveștilor incredibile cu fantome. Dar ceea ce spune îndurerată *Valerie,* se deosebește, prin intensitatea sentimentului, de acele povești de fior epidermic, pe gustul turiștilor străini. La fel, amintirea iubirii pierdute a lui Jack – cel care va da și o concluzie de viață: „Omul să fie unde sunt prietenii și lumina".

Regizoarea a dorit să accentueze misterul: telefonul sună repetat, dar nimeni nu vorbește la capătul firului. În final, când toți au plecat, va suna iar, lung, în gol. Poate era apelul micuței fantome care își caută mama...

Teatrul „Csíki Játékszín", Miercurea-Ciuc:

– Locțiitorul lui Caligula, **de Szekely János. Regia: Parászka Miklos. Scenografia: Dobre-Kóthay Judit, Maria Gheorghiade. Cu: Orbán Attila, Lórincz Andras Ernó, Kosztándi Zsolt, Kozma Attila, Fülöp Zoltán, Czintos József, Giacomello Roberto, Veress Albert, Ciugulitu Csaba, Keresztes Szabolcs, Bodó Zoltan, Elekes Andras, Udvari Róbert.**

– Bash sau Flecărelile sfinților **de Neil La Butte, traducere de Ruttkay Zsófia. Regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Dan Titza. Cu: Kozma Attila, Antal Ildiko, Lung Zsolt, Laczö Iulia.**

– Barajul **de Conor MC Pherson, traducere de Harangozó Eszter și Upor László. Regia: Andreea Vulpe. Scenografia: Dan Titza. Cu: Orbán Attila, Veress Albert, Ciugulitu Csaba, Lörincz András Ernö, Dálnoky Csilla.**

Mircea MORARIU

CĂRȚI

Un dramaturg tenace

Pentru familiarii vieții teatrale orădene – înțelegând prin viață teatrală nu doar ceea ce înseamnă spectacol, ci și încercarea de a scrie pentru teatru – Mircea Papiu (pseudonimul literar al lui Mircea Popa) nu este nicidecum necunoscut. Cu ani în urmă, el a publicat în revista *Familia* piesa intitulată *Vlad Țepeș în februarie*, amicală, dar deloc de neluat în seamă, replică la lucrarea de debut a lui Mircea Bradu *Vlad Țepeș în ianuarie*, parte a tripticului *Evul Mediu pe alături* (referința la *Evul Mediu întâmplător* a lui Romulus Guga e limpede), a participat la concursurile de creație dramaturgică pe care le-a organizat cu câțiva ani în urmă Teatrul orădean. Iată că acum Mircea Papiu își reunește scrierile, într-un volum editat de Biblioteca Județeană „Gheorghe Șincai" Bihor și Fundația Culturală de pe lângă Bibliotéca „Gheorghe Șincai" din Oradea, cu sprijinul Consiliului Local Oradea,.

Deși în carte nu e precizat anul în care a fost scrisă fiecare piesă în parte, e evident că volumul conține lucrări din diferite etape de creație ale autorului. Ciclul *Evul Mediu pe alături* e, cel puțin aparent, mai sprințar în replică, mai tineresc, cu nuanțe parodice și mizează pe jocul intertextual cu scrieri celebre ale lui Costache Negruzzi (*Testamentul lui Moțoc vs. Alexandru Lăpușneanu*), Teodor Mazilu (*Postfestum vs. O sărbătoare princiară*) sau Mircea Bradu (*Vlad Țepeș în februarie vs. Vlad Țepeș în ianuarie*). Piesa *Cu flori în gară* ilustrează de asemenea genul atât de pretențios și de dificil al teatrului scurt, însă registrul stilistic e cu totul altul. Căci dacă în *Evul Mediu pe alături*, Mircea Papiu își apropia în mod ghiduș și pretextual trecutul spre a reflecta cu vervă și lipsă de inhibiții prezentul, în *Cu flori în gară* dramaturgul renunță la orice model declarat, se concentrează asupra unor clipe de viață, devine trist-meditativ. E drept, nici în tripticul *Evul Mediu pe alături*, Mircea Papiu nu se dovedea îngăduitor cu viața și întâmplările ei, dar în *Cu flori în gară* a abandonat cu totul polisemantismul cinismului, așa cum era el ilustrat în *Postfestum*. În monodrama *Cu flori în gară* un om, a cărui viață de șantierist se confundă cu munca, se întoarce pe neașteptate, după o lungă absență, acasă, cu gândul revederii soției, neștiind că îl așteaptă o cruntă dezamăgire.

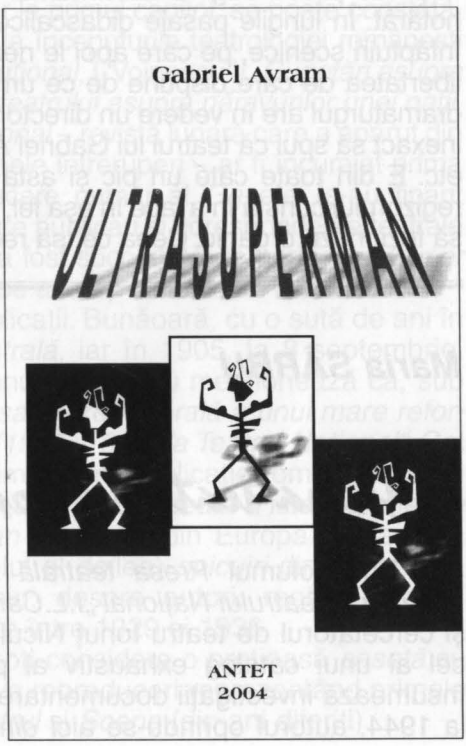
Înclinația lui Mircea Papiu pentru teatrul scurt e cât se poate de ambițioasă. Căci se știe că acest gen presupune meșteșug dramaturgic, concizie, putere de concentrare. Într-un număr restrâns de pagini i se cere dramaturgului să realizeze o structură articulată, să construiască o poveste, să parcurgă toate momentele subiectului, să formuleze o intrigă, să desfășoare o acțiune, să propună un final. „Teatrul scurt – spunea Arghezi – însemnează teatru concentrat și redus la expresia lui cea mai integrală. Spectacolul scurt evită lungimile inutile și sintetizează ideea și fabula piesei la minimum de durată." Iar Dumitru Solomon aprecia că o piesă scurtă „este o idee, o metaforă, un simbol, o parabolă, o scânteiere de viață, de gândire." Sunt indicii că piesele scurte scrise de Mircea

Papiu deţin, în bună măsură, aceste însuşiri. Au ritm, densitate şi substanţă în comunicare, mizează pe reflecţie şi revelaţie, pe şoc emoţional sau intelectual.

Prima piesă din volum, intitulată *Mirii anului unu*, scrisă în anii postrevoluţionari, al cărei titlu trimite cu gândul la filmul *Mirii anului doi*, e de cu totul altă factură şi numai pentru motivul că e gândită în două acte. Doi tineri, numiţi generic El şi Ea, care nu au nici casă, nici maşină, ci trebuie să se mulţumească doar cu obositoarea explicaţie „Suntem în tranziţie, ce naiba!“, se întâlnesc cu celebrele personaje caragialiene Caţavencu, Agamiţă Dandanache, Farfuridi, Cetăţeanul turmentat. „Se întâlnesc“ e un fel de a spune, fiindcă, ne atrage atenţia dramaturgul în lunga didascalie de la început, în spaţiul impropriu al unei magazii „se desfăşoară două lumi paralele“; prima, a celor doi tineri, care nu poate comunica cu cea de-a doua, „omniprezentă“, cu menţiunea că, exceptându-l pe Cetăţeanul turmentat, „personajele caragialeşti care o compun nu vor intra niciodată în spaţiul central care luminează mijlocul încăperii.“ Ce semnificaţie să aibă, oare, o atare delimitare? Că deşi politicianismul, parvenitismul au supravieţuit, ele sunt doar marginale, şi că mai există o speranţă în viitor, în tineri, chiar dacă şi acestora le e rezervată o existenţă dilematică? Că în ei mai aflăm nădejdea că vreodată ne vom dezbăra de metehne?

Însoţită de o amplă, aplicată şi generoasă prefaţă, intitulată *Un dramaturg ce nu poate fi ignorat*, scrisă de criticul Dumitru Chirilă, cartea lui Mircea Papiu recomandă un scriitor tenace căruia poate că, odată, un regizor şi norocul îi vor surâde pe scenă.

Debut dramaturgic



Poet, prozator, traducător din limba franceză, teatrolog specializat pe fenomenul devenirii artei regizorale româneşti, Gabriel Avram debutează în dramaturgie cu o culegere de patru piese, intitulată *Ultrasuperman,* apărută în 2004 la Editura *Antet.* Debutul e girat de o generoasă recomandare semnată de regizorul Valeriu Moisescu şi de o prefaţă cu caracter eseistic, bogată în sugestii privind dorite şi viitoare realizări scenice, scrisă de Ion Cazaban.

Indiferent de valoare ori de dimensiune, piesele lui Gabriel Avram sunt pline de capcane şi momeli. E simplu să le clasifici drept comedii satirice, să observi că se caracterizează printr-o replică vivace, ascuţită caustică, că autorului îi place să se joace cu cuvintele, că naşte torente de vorbe. Nu e deloc greu să constaţi că Gabriel Avram e pasionat de realitatea

social-politică și că dă expresie acestei presiuni fie la modul direct, explicit, denunțând politicianismul românesc contemporan dominat de supremația minciunii, imoralității șantajului *(Tot orașul vorbește),* fie în chip parabolic în piesa *Ultrasuperman* a cărei acțiune e centrată asupra pretinselor binefaceri ale unui omnipotent personaj și plasată într-o țară imaginară numită Cyclonia. De altminteri, piesa e subintitulată „operetă ultratragicomică și distopică pe deasupra". Pentru cititorul cât de cât cultivat e la îndemână să remarce că piesa *Șarpele care râde* e o replică, la primul nivel hazlie, la *Noul locatar* al lui Eugène Ionesco, sau că minipiesa *Fețele adevărului* se fundamentează pe un dialog-parabolă gândit ca o modalitate de a reflecta soarta omului creator în raport cu puterea și birocrația, reprezentată aici de Președintele oficiului de invenții și descoperiri.

Ceea ce contează dincolo de aceste observații – și lucru de care cu siguranță va trebui ținut seama atunci când piesele lui Gabriel Avram își vor afla un regizor și un teatru dornic să le găzduiască – e detaliul că dramaturgul e *rău* cu personajele sale. Nu-l simpatizează decât de Noul Vecin *(Șarpele care râde)* sufocat de excesele de bunăvoință ale colocatarilor sau pe omul cu descoperirea din *Fețele adevărului.* Se proiectează drama sau, mă rog, tragicomedia într-un univers cotidian mărunt, impregant de reacții și aspirații derizorii, de un automatism care are o dublă cauzalitate – spirituală și socială. Umanitatea adusă în pagini de carte de teatru de Gabriel Avram e concepută în termeni grotești, la o scară supradimensionată. Oamenii fac parte sau sunt lăsați să se miște într-o lume de parveniți, lașă, meschină, devorată de defecte, de curiozități perverse, dezarticulată până la limita fantoșei.

Capcana despre care vorbeam la început e aceea a limitării textelor la semantica anecdoticului. Or, caruselul uman și situațional imaginat de Gabriel Avram îți poate proba originalitatea numai în momentul întâlnirii cu un regizor inventiv și hotărât. În lungile pasaje didascalice, autorul face multe sugestii legate de viitoare înfăptuiri scenice, pe care apoi le neagă, în chip programatic, tocmai spre a sublinia libertatea de care dispune de ce urmează să îl aducă în luminile rampei. Semn că dramaturgul are în vedere un director de scenă care să pornească de la ipoteza cu e inexact să spui că teatrul lui Gabriel Avram e poetic, realist, naturalist, eseistic, oniric, etc. E din toate câte un pic și asta chiar în interiorul unei singure piese. Sarcina regizorului constă în a face în așa fel, încât toate aceste forme de comunicare teatrală să fuzioneze organic. Ceea ce, să recunoaștem, nu e tocmai ușor.

Maria SÂRBU

Presa teatrală românească de... cândva

Prin volumul *Presa teatrală românească 1835–1944*, apărut în colecția *Biblioteca Teatrului Național „I.L.Caragiale"* și publicat de Editura Nemira, istoricul și cercetătorul de teatru Ionuț Niculescu completează, parțial, un gol simțit acut, cel al unui catalog exhaustiv al periodicelor teatrale românești. Lucrarea sa însumează investigații documentare de la *cea mai veche atestare* (1835) și până la 1944, autorul oprindu-se aici *din motive lesne de înțeles*, așteptând *o vreme*

prielnică pentru dreapta înfățișare a deceniilor culturale care au urmat.

În stilul său meticulos, apreciat pentru acuratețea și profunzimea cu care lucrează asupra cercetării și a istoriei teatrale, aducând la lumină repere ascunse prin arhive și biblioteci, Ionuț Niculescu a adoptat criteriul cronologic, iar ca preambul, plasează informația despre un almanah teatral datat 1834. Este vorba de *Almanach du théatre de Boukaresti pour le nouvel an 1834. Dédié aux trés-respectables amateurs du théatre par Joseph Bauscher, soufleur.* Această primă publicație ce i-a precedat presei naționale de teatru a fost redactată în franceză și română de sufleurul trupei de operă, condusă de Theodor Müller de la Josephstädter Theater, trupă angajată să deschidă, după cum se arată în text, Teatrul *Momulo*, singura sală de spectacole din București (1833). Aici se publică repertoriul, evident în scop publicitar.

Cartea este structurată în două capitole: *Catalogul presei teatrale românești* și *Album. Din ziarul* Rampa *citire.* Referitor la primul capitol, se poate constata, cu referință la anul 1835, că articolele ce stau la începuturile teatrologiei românești sunt cele semnate de Barbu Catargiu, *Teatrul Național*, I. Voinescu II, *Cugetări asupra teatrului* și articolul nesemnat *Despre influența teatrului asupra năravurilor unei nații.* Aceste cronici publicate în *Gazeta Teatrului Național* – revistă lunară care a apărut din noiembrie 1835 până în decembrie 1836, cu unele întreruperi – ar fi încurajat prima generație de actori români profesioniști. În fiecare număr al *Gazetei* (s-au tipărit 13 numere), condusă de I. Heliade-Rădulescu, se publicau și corespondențe teatrale din Moldova. Prima revistă națională de teatru a fost succedată de periodicul *Curier de ambe sexe* (1836), a cărui apariție o anunțase același I. Heliade-Rădulescu.

Apoi parcurgi, filă cu filă, alți ani, alte publicații. Bunăoară, cu o sută de ani în urmă (1904) apărea *Revista muzicală și teatrală,* iar în 1905, la 8 septembrie, bilunarul *Teatrul.* Legat de această revistă, Ionuț Niculescu menționează că, sub titluri greu de calificat astăzi, *„se urmărește asasinarea morală a unui mare reformator, A. Davila, aflat la primul său directorat (1905–1908) la Teatrul Național".* Cel mai *citat*, însă, titlu în carte este *Rampa* – prima mare publicație românească de teatru din secolul al XX-lea și a cărei colecție *„este sursa ideală a istoriografiei de teatru".* Și care, în plus, este singurul *cotidian* de teatru din Europa. De aceea, autorul inserează în o sută de pagini (capitolul al doilea) *spicuiri* din acest ziar, lăsându-ne o bogată informație din domeniu, despre autori, regizori, actori, spectacole și alte activități teatrale desfășurate între 1929 și 1936.

Cartea lui Ionuț Niculescu – pe care o poți considera o prețioasă *casetă* cu bijuterii din Casa Thaliei – se încheie cu câteva reproduceri reprezentând primele pagini ale unor publicații precum *Rampa*, *Teatrul* și *Scena* (din ani diferiți).

Simona ***BURTEA***

NOI ÎN LUME

Basm piteștean pe malul Mediteranei

A fost odată ca niciodată etc.

A fost odată o frumoasă colaborare între Universitatea din Alicante și UNITER. Cele două instituții și-au unit forțele și au pornit să cucerească scenele și publicul din Spania. Astfel, la inițiativa d-nei lector univ. dr. Cătălina Iliescu Ghiorghiu, a luat naștere proiectul *Teatricuentos-Infantil Integrador*, care timp de o lună (20 iunie–20 iulie a.c.), pe lângă conferințe și simpozioane, a avut și o latură teatrală. *Uriașa broască țestoasă* (basm argentinian), *Cei șapte frați și lacul cu lună* (basm marocan) și *Fata moșului și fata babei* (basm românesc), sunt cele trei basme populare care au stat la baza spectacolului *Confluențe*, arma actorilor români. De casa basmului nostru, prin aceasta

Ionuț ADĂSCĂLIȚEI, Aurelia LAMBA, Florin DUMITRU, Cătălina ILIESCU, Alexandra ILIESCU.

înțelegând producția spectacolului, s-a ocupat Teatrul „Al. Davila“ din Pitești. Astfel ajungem la primele personaje ale poveștii: Radu Baltazar – directorul teatrului și Sebastian Tudor – directorul Direcției pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Județului Argeș. După aceea, au apărut textele adaptate și traduse de Cătălina Iliescu Ghiorghiu și Joan Borja, cu care regizorul Bogdan Cioabă, ajutat de inspirata scenografie a Cristinei Ciucu, a dat semnalul începutului poveștii basmelor. Apoi s-a strâns oastea actorilor: Florin Dumitru, Luminița Borta, Ionuț Adăscăliței și Aurelia Lamba, care devin și personaje ale basmului nostru.

Și când totul a fost gata, a sosit ora confruntării cu limba și publicul spaniol. Prima scenă pe care au hotărât s-o cucerească a fost cea din Alcala. A urmat Guadalajara, Alicante, Benisa și Biar. Voinicii noștri actori au luptat cu dârzenie, învingându-i cu propriile arme, adică susținând spectacolele în limbile catalană și spaniolă.

– Am avut o surpriză extraordinar de plăcută. Urmăream actori la lucru și nu-mi venea să cred că se integrează atât de bine. Există momente în viața fiecăruia când trebuie să ții piept adversarului și să pornești la luptă. Și atunci, am hotărât să facem ceva. Deși suntem un teatru mic, scoțând capul în lume și întorcându-ne victorioși, am dovedit contrarul, mi-a spus Sebastian Tudor – una dintre căpeteniile oastei de actori.

– *Dacă povestea spusă sau scrisă are la baza ei un sâmbure de adevăr, oare basmul nostru este real?* am întrebat eu.

– Da! au strigat ostașii și căpeteniile cutiei cu minunății, numită într-adins scenă.

– Eu, căpetenia Aura Corbeanu – director executiv UNITER, am simțit că suntem și de acolo. Am simțit că avem o datorie morală să continuăm acest gen de proiecte, pentru a ne cunoaște mai bine pe noi ca echipă. Am simțit nevoia de-a spune că suntem români iar efortul nostru a meritat. Am simțit că trebuie să ne întoarcem victorioși la noi acasă.

– *Fantastic!* am exclamat eu. *Am auzit că există și a treia căpetenie.*

– Într-adevăr, fără dăruirea Cătălinei Iliescu acest proiect nu s-ar fi realizat

· Astfel, cele trei căpetenii au fost martorii celor opt bătălii în catalană și două în spaniolă. Adăugând la acestea și cele două *work-shop*-uri – unul de improvizație, ritm și mișcare scenică, coordonat de Florin Dumitru și Luminița Borta, și cel de-al doilea, de desen, culoare, imaginație și păpuși, condus de Cristina Ciucu și ajutată de Aurelia Lamba – putem spune că victoria a fost deplină. Au fost și personaje care nu s-au văzut, dar cărora cu toții țin să le mulțumească. Alături de Cătălina Iliescu, au fost Gabriel Salcedo (soțul) și Alexandra (fiica lor), care în finalul basmului le-au făcut actorilor surpriza întâlnirii cu Nicu Covaci, întemeietorul și mentorul grupului Phoenix. Acesta le-a răsplătit vitejia artistică invitându-i la reședința lui din Spania. Aici, după clipe de neuitat în care au fost răsfățați cu cele mai scumpe licori și cea mai bună muzică, eroii noștri au pornit, învingători, spre casă.

În România, realitatea a invins basmul.Așa cum spunea regizorul Bogdan Cioabă: „Noi am ajuns la un vis frumos“.

Le-au rămas amintirile și speranța unui alt basm...

Ion PARHON

Festivalul Internațional din Menden

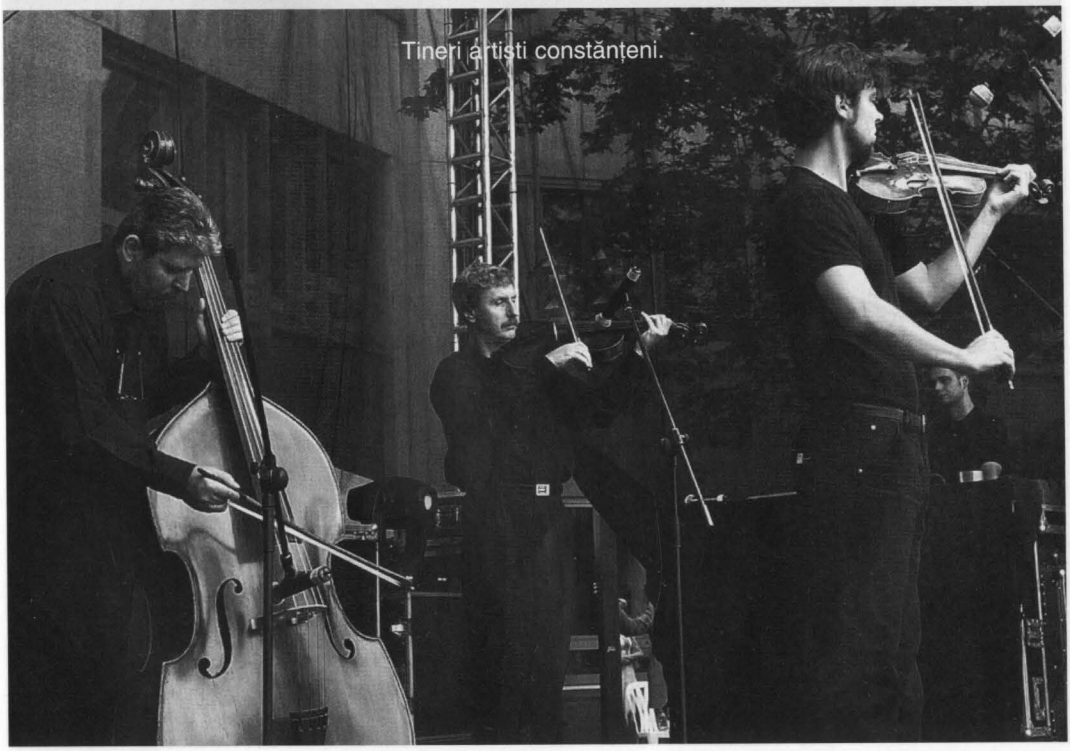
În nordul Germaniei, la Menden, nu departe de Dortmund, se destașoară în flecare an un amplu Festival artistic internațional, prezidat și organizat, cu sprijinul Primăriei și al sponsorilor, de către doamna Angela Amecke, distins om de teatru și de cultură, care, dată fiind originea română (născută la Arad), invită întotdeauna și artiști din țara natală, așa cum au fost în ultimii ani Maia Morgenstern, trupa lui Dan Puric, pictorul Onisim Colta, numeroși ambasadori ai folclorului nostru muzical și coregrafic, creatori de icoane ș.a.m.d.

La cea de-a zecea ediție, desfășurată la sfârșitul acestei veri, noutatea a constat în îmbinarea manifestărilor artistice cu un ambițios proiect arhitectural, vizând viitorul orașului, la care au participat și reprezentanții României (patru seniori și cinci juniori), toate activitățile desfășurate pe cele două scene în aer liber sau emoționantul raliu al automobilelor vechi aflându-și, seară de seară, clipe de repaus activ, în „corturile" din jur, unde avea loc o mai puțin obișnuită competiție de ispititoare produse culinare. Printre punctele forte ale festivalului, alături de spectacolele muzicale ale unor trupe din Germania (muzică simfonică, jazz, country, café-concert), Lituania și chiar Bhutan, acestea din urmă impunându-se și prin minunatele costume dezvăluite în parada „portului", de recitalurile de operă și de cantonete napolitane sau de acea demonstrație de gimnastică artistică a Iuliei Barsukova, fostă campioană olimpică la Sydney, s-au făcut remarcate și ovaționate la scenă deschisă inimoasa trupă a celor trei dansatori tineri din Constanța (Alexandra Carisson, Irina Gorpin, Daniel Dragomir), formația românească de muzică populară, cu un repertoriu variat și o virtuozitate interpretativă excepțională, ce i-a asigurat Marele Premiu Internațional la concursul de la Pauen (2003), alcătuită din Lucian Goiană (braș), Marcel Goiană (contrabas), Florinel Mihalache (țambal) și solistul violonist Florentin Chiran, de curând angajat în celebrul musical după *Mizerabilii,* ce se joacă la Berlin. Evoluția tuturor artiștilor români a culminat, în final, în spectacolul de gală, cu umorul incendiar adus pe scenă de cinci minunați interpreți din *trupa Dan Puric,* de la Naționalul bucureștean, Carmen Ungureanu, Violeta Totir, Dragoș Huluba, Adrian Horobăț și Vlad Oancea, care, pur și simplu, au ridicat asistența în picioare!

În saloanele Băncii „Sparkasse" din Menden s-a desfășurat și o extraordinară Expoziție de arte vizuale, unde, alături de lucrările pictorului german Roland Bentz, inspirate din îndelungatele lui șederi în Bhutan, de miniaturile pictoriței lituaniene Sigutt Ach și de icoanele pe lemn ale tânărului artist român Ion Paul Colta, în premieră absolută pentru acest festival și pentru publicul german, în general, au fost expuse numeroase lucrări de pictură (ulei și tehnică mixtă) a unor celebri Lama din Nepal.

Pentru noi și pentru orașul care a găzduit festivalul, cred că însuși atelierul din oțel și sticlă al prestigiosului arhitect Klaus Luig, bine cunoscut în Europa și în lume, care a patronat proiectul internațional dedicat unui Menden al mileniului trei, a reprezentat o superbă efigie a mariajului dintre știință și artă, sau dintre prezent și viitor, capabilă să înaripeze și visul și satisfacția privitorilor.

Artiști din Bhutan.



Tineri artiști constănțeni.

Rui CATALAO

„Plan fix" la Berlin

În cadrul proiectului „Coregrafie și Film", organizat de Academia de Arte din Berlin, coregraful Manuel Pelmus a prezentat în 15 octombrie a.c. rezultatul colaborării sale cu criticul de film și dramaturgul Rui Catalao (Portugalia). Reprezentația, intitulată *Plan fix* are ca punct de plecare procesul de lucru care a stat la baza realizării ultimului spectacol al lui Manuel Pelmus – *Punct fix.* Spectacolul a fost prezentat, în premieră, în decembrie 2002, la Centrul Național al Dansului din Paris, și a fost invitat ulterior în cadrul Festivalului Internationales TanzFest, Berlin 2003, la De Singel (Antwerpen), la Judson Church (New York) și în cadrul Time Base Art Festival, organizat de Portland Institute for Contemporary Art, Portland, S.U.A.

Manuel Pelmus se află la Berlin din luna septembrie a.c., unde este artist-în-rezidență al DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), în cadrul lui „Berliner Kunstlerprogramm".

Plan fix este o coproductie DAAD (Berlin Kunstlerprogramm) și Theorem (Kultur 2000-Programm der EU).

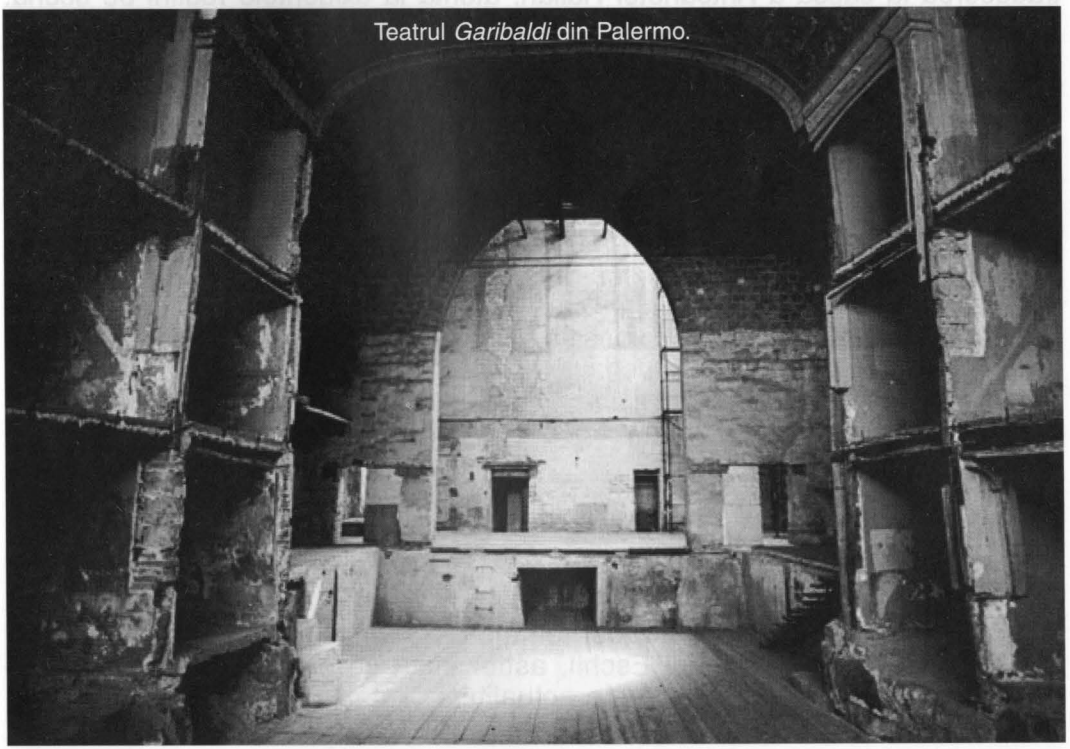
Adrian MIHALACHE

LUMEA LA NOI

Gay love story

Dragostea dintre doi bărbați trece prin aceleași stadii ca și aceea dintre un bărbat și o femeie: atâtare, posedare, coabitare, exasperare. Piesa *Verbò* a lui Giovanni Testori, prezentată în turneu la București, de Teatrul *Garibaldi* din Palermo, se concentrează pe ultima fază. Autorul, artist complex, transpune pe scenă relația sa furtunoasă cu colegul Franco Branciaroli, alături de care a și jucat piesa, în premieră, cu două decenii în urmă. Protagoniștii unei relații erotice, mai ales dacă aceasta este „sulfuroasă", caută să se legitimeze cultural, prin raportare la cupluri ilustre. Acestea nu lipsesc: Oscar Wilde și lordul Douglas, Marcel Proust și șoferul său (Albertine), Jean Cocteau și Jean Marais (Jean et Jeannette) etc. În cazul de față, relația „model" este aceea dintre Paul Verlaine și Arthur Rimbaud, de unde jocul de cuvinte din titlu – *Ver-baud* –, a cărui pronunție sugerează că adevăratul conflict se situează nu între două voințe, ci între două stiluri: cei doi poeți au opțiuni diferite privind modul de transpunere a experienței în cuvinte (*verbò*).

Istoric, se știe că Rimbaud a fost seducătorul și Verlaine cel sedus. Proaspăt venit la Paris din provincialul Charleville, Rimbaud era decis să pătrundă în mediile



Teatrul *Garibaldi* din Palermo.

artistice, fie și cu spatele înainte. Interesul pentru carieră era dublat, în cazul său, de dorința de a pune în practică „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor", care avea să constituie „metoda" poeticii sale. Rimbaud rămâne mereu lucid și detașat, experimentează la rece erotismul, fără a se lăsa dominat de el. De aceea, relațiile sexuale nu au avut, pentru el, consecințe majore în plan sufletesc. L-a interesat, ca artist, „să reinventeze dragostea", separând-o „de inimă, ca și de frumusețe" (*l'amour est à réinventer [...]cœur et beauté sont mis de côté*). Verlaine, dimpotrivă, s-a implicat sentimental în relație, distrugându-și căsnicia, făcându-se de râs, ajungând, din crize de gelozie, până la tentativa de crimă pasională. În piesă, relația este analizată retrospectiv, mai ales din unghiul de vedere al lui Rimbaud. Giovanni Testori sugerează, prin textul său, că Rimbaud a fost cel cucerit, inițial, de retorica simbolistă a prietenului, seducătoare prin sugestie, eleganță și muzicalitate. Tema orhideii negre, simbolizând atracția morbidă și poetică față de punctul *G* al bărbatului, este tratată scenic cu atentă delicatețe. Versurile celebre: *„Par délicatesse / j'ai perdu ma vie"* ale lui Rimbaud susțin interpretarea relației cu Verlaine ca o sucombare provizorie la tentația rafinamentului. Rimbaud, cel din piesă, se smulge însă din mrejele partenerului, deoarece simte că, alături de acesta, n-ar putea împlini un demers artistic cu adevărat inovator. Verlaine celebrează frumusețea, care este „muzică, înainte de orice", exaltă subtilitatea, respinge culoarea, în favoarea „nuanței". Rimbaud, dimpotrivă, găsește frumusețea „amară", vrea, fără fasoane, „să o ia pe genunchi și să o insulte". Părăsindu-l pe Verlaine, el depășește, de fapt, simbolismul, devenind primul modernist (*Il faut absolument être moderne*).

Textul piesei este de o poezie densă, concretă, excelent redată de traducerea la cască a Antoanetei Ralian, atentă la exigențele rostirii pe scenă. Partiturile sunt însă dezechilibrate, Rimbaud având partea leului, astfel încât tensiunea dramatică suferă. Regia lui Jean-René Lemoine îi pune pe actori într-un decor minimal, sub lumini tamizate, reglate minuțios de Maro Avrabou. Atenția se concentrează asupra controlului perfect al rostirii, ca semantică, dar și ca sonoritate. Marco Foschi, interpretul lui Rimbaud, are atât duritatea „soțului infernal",cât și determinarea artistului care a vrut „să schimbe viața". Cuvintele sună ca o muzică, gesticulația sobră și expresia corporală puternică acționează ca un acompaniament al rostirii. Tommaso Ragno, ca Verlaine, are puține de spus: oftează și se lamentează. De aceea, deși calitatea actorului este vizibilă, el pare mai palid pe scenă. Abia finalul, în care cei doi interpretează, cu fața la public, dezintegrarea limbajului în bolboroseală, îi pune pe picior de egalitate.

Relația dintre Rimbaud și Verlaine a rămas, în opera celui dintâi, prin textul *Deliruri. Fecioara nebună – Soțul infernal* din ciclul *„Un anotimp în infern"*. Relația dintre Testori și Branciaroli a născut piesa *Verbò*. De la fiecare, după posibilități.

Studii politice

Mulți oameni de teatru au fost tentați, de-a lungul timpului, să (de)monteze și să rescrie *Orestia* lui Eschil, astfel încât să o facă relevantă pentru preocupările politico-ideologice ale actualității. Anton Bierl, în cartea sa, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne (Orestia lui Eschil pe scenele*

moderne, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997), trece în revistă demersurile de acest fel, întreprinse între 1900 și 1995, între care cele ale lui Pier Paolo Pasolini ocupă un loc important. Evoluția concepției regizorului și dramaturgului italian este deosebit de interesantă. Pasolini a tradus *Orestia* pentru Teatro Populare Italiano (TPI) în 1960. Spectacolul era gândit pe baza unui model progresist, afirmativ: se sublinia trecerea de la o lume întunecată și sângeroasă la alta, mai bună, întemeiată pe valorile rațiunii, pe binele public, anunțând triumful final al comunismului și al societății fără clase. Votul izbăvitor din *Eumenidele* respinge povara trecutului și constituie baza democratică a viitorului luminos. Pasolini, în 1960, împărtășea optimismul de stânga al realizatorilor spectacolului. Curând, însă, dezamăgit de politica Partidului Comunist Italian și contrariat de atitudinea intolerantă a acestuia față de homosexualitate, Pasolini își schimbă poziția. Piesa *Pilade,* datând din 1966, problematizează triumful Atenei, prezentându-l ca fragil, provizoriu și chiar indezirabil. El opune valorilor rațiunii și ale democrației o poetică de idealizare a forțelor arhaice, legate de „sânge și glie", așa cum le vedea întruchipate în țărănimea Italiei profunde. Mai târziu, în 1969, Pasolini avea să reviziteze *Orestia* în eseul cinematografic *Carnet de note pentru o* Orestie *africană*, foarte în vogă astăzi. În acest film, care povestește încercarea avortată a unui regizor de a monta *Orestia* în Africa, Eriniile, asociate riturilor tribale încă vii, sunt opuse modernității artificiale a orașelor africane postcoloniale.

Spectacolul cu piesa *Pilade* a fost prezentat la București de Teatrul *Garibaldi* din Palermo, în traducerea excepțională a Antoanetei Ralian. Începutul

Marco FOSKI în *Pilade.*

este plin de dinamism revoluționar, însuflețit de coruri mobilizatoare. Oreste, venit în Argos de la Atena, ca un proaspăt doctorand în științe politice de la o universitate din Vest, dorește să implanteze în țara lui valorile democrației. „Sufragiul universale" trebuie să înlocuiască de-acum domnia bunului plac și tradițiile tribale. Trebuie impuse principiile laicității: zeii în temple, Atena în Parlament. Surprinzător, Electra refuză participarea la generosul proiect și se dezice de idealurile pe care le împărtășise, odinioară, cu fratele ei. Ea spune că Eumenidele, redevenite Erinii, dau iar târcoale locului, că puterea sângelui este mai mare decât cea a rațiunii. Pilade, dintr-un fidel și iubitor însoțitor al lui Oreste, începe să șovăie. Atracția lui către forțele arhaice, tradiționale vine, în primul rând, din sentimentul de comuniune cu oamenii simpli, mai înclinați în favoarea tradiției decât a progresului. Ca și Sartre, care se opunea demitizării comunismului pentru a nu lua maselor speranța (*faut pas désespérer Billancourt*), Pilade alege solidaritatea, nu raționalitatea. În al doilea rând, revenirea la principiile solide și vechi se leagă de o reorientare sexuală. Iubit al lui Oreste, el se lasă atras, acum, de Electra.

Textul lui Pasolini este inteligent, poetic, dar nu are nerv teatral. Nu poți vorbi convingător pe scenă despre „zgomotul luminii care se scurge printre frunze". Regizorul Antonio Latella îngreunează inutil receptarea, comprimând în monoloage dialogurile lui Pilade, respectiv Oreste, cu zeița Atena. Performanța actorilor Marco Foschi și Rosario Tedesco, care reușesc, fiecare, interpretarea la două voci, este admirabilă, dar nu se înțelege prea bine de ce era necesară atâta strădanie. În pofida jocului nervos, bine conturat, al protagoniștilor Marco Foschi, Rosario Tedesco și Cinzia Spano *(Electra)*, precum și a participării dinamice a lui Annibale Pavone, Giuseppe Papa și Enrico Roccaforte, în rolurile secundare, dezbaterea se lungește în metafore și acțiunea bate pasul pe loc. Este greu, chiar și pentru un dramaturg cu experiență, să facă să interacționeze pe scenă, în același timp, mai mult de trei personaje.

AM AFLAT DESPRE:

Ateliere sau discuții moderate de Compania „Clowns without borders"

UNITER, partener al evenimentului **Zvon de Suedia – Săptămânile culturale suedeze,** realizat de Institutul Suedez din Stockholm și Ambasada Suediei la București, a organizat în zilele de **12–13 octombrie,** ateliere și discuții conduse de compania „Clovnii fără frontiere", un ONG al artelor din Suedia, care a adus clovnii și artiștii în spitale și în alte locuri unde râsetele sunt reduse la tăcere. Echipa a fost alcătuită din șase artiști de circ, clovni și muzicieni: P. Nalle Laanela, Angela Wand, Wille Christiani, Daniel Antonsen, Anna-Karin Bunnel, Tängman.

Ioana ANGHEL

DIN LUME

Spectacolul de teatru – un manifest politic

Abel Posse, diplomat și scriitor argentinian, descria, într-un studiu al său, filonul fundamental al artei europene a secolului XX: „Nevroza sau boala artistului a depășit întreaga ficțiune romantică. Întreaga „durere a lumii" a căzut pe umerii lor. Sartre, Trakl, Pound, Kafka, Proust, Lowry, Modigliani, Picasso, Rahmaninov, Vallejo, Rulfo, Céline, sunt ființe umane profund rănite de vremurile în care trăiesc, cu vieți tragice și viziuni deformate [...] Au preferat să lase o mărturie a fricii mai mult decât să caute drumul bucuriei, așa cum o cerea excepționalul Rilke, ca suprem destin al poeticii [...] Războiul din Irak și terorismul aproape ne conduc spre cruzimea tribală."

În cei aproape doi ani ce s-au scurs de la invadarea Irakului de către americani s-au scris mii și mii de articole, cărți, studii despre ilegalitatea acestei mișcări ce a „lezat" profund spiritul democratic european. Problema însă nu se pune doar din punctul de vedere al democrației și libertății unei țări, ci și din cea a „complexului" de inferioritate, conștient sau subconștient, al Europei Occidentale. Sentimentul antiamerican are acum și un nume: Bush-invadatorul, exponent al tipicului american incult, needucat, și plin de bani ce-și asumă rolul de cuceritor și conducător al lumii. Într-o societate marcată de sentimente antiamericane și antibelice, teatrul nu poate rămâne deoparte. De-a lungul și de-a latul continentului abundă spectacolele ce vorbesc despre injustețea războiului și a invaziei americane în Irak. Se scriu texte despre război, independență, dictatură, altele se adaptează, unora li se schimbă sensul, mereu cu scopul de a manifesta împotriva invaziei americane și a războiului în general.

Înscriindu-se în acest val de spectacole cu caracter protestatar, *Teatro de la Abadia* din Madrid montează, sub direcția de scenă a lui Hernán Gené, un text mai puțin cunoscut al lui Bertolt Brecht, *Horiații și Curiații*, a doua piesă din seria textelor dramatice cu caracter educativ *(Lehrstücke)*, scrise pentru a dezvălui publicului pericolele pe care le presupune războiul și mecanismul său. În spectacolul de la Abadia țara Horațiilor este invadată de cea a Curiațiilor. Ajunge ca, pe de-o parte, un „șef politic" să țină un discurs în fața „maselor", în care să justifice necesitatea invaziei, pentru ca în tabăra adversă, un altul să-și convingă poporul să lupte pentru independența sa. Suficient pentru ca muritorul de rând să plece pe front și să intre într-o bătălie ce nu-l reprezintă, nu-l convinge și din care, în final, nu se va mai întoarce.

Să povestești despre război folosind sânge și violență nu este foarte dificil. Să o faci însă prin intermediul clovneriei, a muzicii de circ și a falsei bune dispoziții devine extrem de greu și, mai ales, mult mai impresionant.

Inocența oamenilor care se trezesc prinși într-un război dictat de „forțe" superioare, ce niciodată nu vor fi direct afectate de vreun pericol, poate fi asemănată cu inocența clovnului. „Clovnul este o ființă lipsită de apărare, neprotejată și foarte vulnerabilă. În concluzie, este tot ceea ce în viață unul nu

vrea să fie și de fapt este. E o ființă transparentă, totul se vede și se observă, nimic nu poate fi disimulat. Și-ar dori să disimuleze dar nu poate... și se vede că încearcă; probabil că ridicolul său tocmai de aici provine, din umanitatea sa. În nici un caz nu e un prost. Poate fi chiar foarte inteligent, însă vulnerabilitatea îl transformă într-o ființă ridicolă, ceea ce-l face de fapt să fie clovn. [...] Sunt persoanele cele mi indicate pentru a se afla într-un loc greșit în momentul cel mai inoportun." (Hernán Gené – „Un exercițiu de clovni"). În *Horiații și Curiații* de la Abadía, eroii spectacolului sunt cinci actori-clovni, fiecare interpretând mai multe roluri; pleacă la luptă și mor mare parte dintre ei, neștiind nici de ce și nici pentru ce. Se vânează unul pe altul, se ascund și fug, totul exprimat printr-o candoare și inocență fermecătoare. Tragismul spectacolului este cu atît mai mare cu cât îl percepi râzând. Spectacolul impresionează prin imaginație și talent combinate cu multă, multă muncă. Actorii-clovni mânuiesc obiectele cu o dezinvoltură impresionantă, cântă, merg pe patine cu rotile, joacă și *se* joacă. Un spectacol care, în momentul în care s-a terminat, ți-ai dori să înceapă din nou.

Teatro de la Abadía, Madrid – Sobre Horacios y Curiacios, **de Bertolt Brecht. Regie și dramaturgie: Hernán Gené. Costume: Pepe Uría. Decoruri: Deborah Macías. Iluminare scenică: Pedro Yagüe. Muzică: Wladimir Wagener. Cu: Luis Bermejo, Julio Cortázar, David Luque, Markos Marín, Ramón Merlo, Daniel Moreno.**

Scrisoare adresată de Bertolt Brecht unui actor

(fragment)

Constat că multe dintre enunțurile mele despre teatru au fost de numeroase ori înțelese greșit; și constat asta mai ales din scrisorile și textele ce sunt în acord cu ideile mele. Mă simt așa cum s-ar simți un matematician citind: „sunt totalmente de acord cu dumneavoastră: doi și cu doi fac cinci." Cred că multle dintre tezele mele au fost greșit interpretate pentru că am considerat subînțelese varii premise importante, în loc să le fi formulat.

Mare parte dintre aceste enunțuri, dacă nu chiar toate, le-am scris sub formă de observații incluse în textele mele dramatice, pentru a obține o interpretare adecvată a respectivelor texte. Asta explică tonul pe care-l au, mai degrabă sec și profesional, la fel cum ar descrie un sculptor explicând cum trebuie așezată o statuie, în ce loc să fie pusă, pe ce fel de piedestal... În definitiv, sunt pur și simplu instrucțiuni. Destinatarilor, ce probabil așteaptă ceva care să-i lumineze în ceea ce privește intenția artistului în momentul creării sculpturii, nu le rămâne altceva de făcut decât să se chinuie și să tragă singuri concluziile din această listă seacă de indicații practice.

Să luăm ca exemplu descrirea tehnicii de interpretare.

Evident, tehnica este un instrument indispensabil în artă și pentru asta este necesară descrierea modului de a o obține și de a o concretiza artistic, în special atunci când arta – cum e cazul Germaniei – a traversat cincisprezece ani de barbarism. Însă nici nu poate fi vorba de ceva ce se poate învața și aplica cu

răceală; nici măcar cursurile de dicție – atât de necesare majorității actorilor noștri – nu se pot considera ca fiind ceva rece și mecanic.

Actorul, de exemplu, trebuie să știe să vorbească limpede, însă asta nu e pur și simplu o chestiune de consoane și vocale, ci, în plus, și mai mult decât orice, e o chestiune de sens. Dacă actorul nu va învăța, în același timp, să exprime sensul vocabulelor sale, atunci se va limita la o articulare mecanică a sunetelor, ceea ce le va distruge întreaga semnificație, în ciuda rostirii perfecte. În plus, conceptul de claritate are diferențe și gradații, altfel spus, fiecare clasă socială își are propriul concept de claritate: un țăran poate vorbi clar în comparație cu alt țăran, însă limpezimea pronunției lui poate fi distinctă de cea a unui inginer. Asta înseamnă că actorul ce studiază dicția trebuie să aibă grijă ca, în același timp, să-și mențină constant discursul maleabil și flexibil; nu poate pierde din vedere nici o clipă autenticitatea limbajului oamenilor.

O altă problemă este cea a dialectelor. Sub nici o formă, aspectul tehnic nu poate fi lăsat deoparte de considerațiile generale. Limbajul nostru teatral se bazează pe canoanele germanei „elevate", însă cu timpul s-a manierizat și înăsprit, ajungând să se convertească într-o germană închisă în ea însăși, ce și-a pierdut flexibilitatea proprie limbajului de uz cotidian. Nimeni nu-și dorește să interzică utilizarea unui limbaj „elevat" în teatru, adică să împiedice dezvoltarea propriului său limbaj – ceea ce numim noi limbă teatrală –, dar trebuie să fie întotdeauna o limbă predispusă dezvoltării, bogată și vie. Poporul vorbește în dialect și îl utilizează pentru a-și exprima spiritualitatea sa intimă; atunci, cum ar putea actorii noștri să întruchipeze poporul și, totodată, să i se adreseze direct fără a-i utiliza dialectul nativ și fără a-i reda în limbajul teatral ceva din inflexiunile dialectului său?

Alt exemplu: actorul trebuie să învețe să-și controleze vocea, nu poate rămâne afon; cu timpul, trebuie să fie capabil de a interpreta un bărbat ce, condus de pasiune vorbește sau țipă cu glas sforăitor. În așa fel, încât, în timpul repetițiilor să nu prejudicieze „jocului" propriei interpretări. Dacă în educarea artistică a actorilor uităm pentru o clipă că misiunea actorului este de a reprezenta oameni vii, vom avea ca rezultat o interpretare formalistă, goală, exterioară și mecanică.

Asta îmi dă posibilitatea de a răspunde la întrebarea dacă efortul pe care-l pretind actorului de a nu se transforma complet în personajul său, ci de a rămâne, ca să spunem așa, împreună cu el într-un raport critic sau laudativ, nu riscă să transforme interpretarea într-un fapt pur artificial, apropiat dezumanizării. Dacă modul meu de a scrie a fost uneori înclinat să considere lucrurile subînțelese, de a lăsa impresia asta, să fiu blestemat de o mie de ori. Extrem de indoielnică a fost ideea conform căreia pe o scenă de teatru realist trebuie să existe oameni vii, din carne și oase, plini de contradicții și pasiuni, cu caracteristici evidente în modul de a acționa și de a vorbi. Scena nu este un ierbar, nici un muzeu de zoologie plin de exemplare disecate. Actorul trebuie să fie capabil de a crea acești oameni (dacă ați fi putut viziona spectacolele noastre, i-ați fi putut vedea pe acești oameni, ce sunt oameni nu în ciuda principiilor noastre, ci exact datorită lor!).

Fără îndoială, se poate întâmpla ca actorul să se transforme complet în personajul său, cu intenția de a obține o naturalitate evidentă, un evident „nu putea fi altfel", ajungând până la un punct în care spectatorului nu-i mai rămâne alt

remediu decît să-l accepte așa cum este, cu inevitabila și sterila propoziție „înțeleg totul, îi iert totul", tipică în special teatrului naturalist.

Noi, cei ce ne dedicăm întreaga energie pentru a transforma atât natura umană cât și natura în general, trebuie să descoperim calea ce ne va permite să prezentăm omul din perspectiva transformării sale datorată intervenției societății. Asta presupune din partea actorului o deplasare totală a unghiului său de vedere, opus principiului teatral conform căruia omul nu putea fi diferit de ceea ce este, și care – atât în ciuda societății cât și a lui însuși – trebuia să rămână așa pentru totdeauna: „indiscutabil uman", „conceput de natură în acest fel și nu în altul", etc. Schimbarea unghiului de vedere pe care trebuie să-l realizeze un actor nu e o operație rece, mecanică: nimic din ceea ce este rece și mecanic nu poate avea vreo legătură cu arta; această operație este de natură artistică. Fără o relație afectivă cu noul său public, fără un entuziast interes pentru progresul umanității, nu îi va fi posibilă această schimbare.

Din acest punct de vedere, mișcările scenice, ce au loc în teatrul nostru, nu sunt imaginări sau efecte „pur estetice", ce au ca scop frumusețea exterioară, ci fac parte dintr-o activitate teatrală ce tratează teme importante pentru o societate nouă; fără o înțelegere profundă și un consens puternic în jurul noii structuri a relațiilor interumane, ele nu vor putea fi tratate.

Traducere de **Ioana ANGHEL** (după revista *Theater Arbeit*, Berlin, 1961)

„Timpul purității a trecut..."
Festivalul de Dans și Teatru de la Göteborg
20–29 august 2004

Disponibilitatea companiilor și a publicului de a călători de-a lungul verii face ca lunile iulie și august să abunde, de-a lungul întregii Europe, în festivaluri de teatru. Și nu mă refer doar la Avignon, care are loc în iulie sau la Edinburgh, care se desfășoară în august, ci la multe altele, cum ar fi Festivalul de Teatru Clasic de la Merida, din Spania, ori la cel dedicat teatului și dansului de la Göteborg din Suedia. În rândurile ce urmează, ne vom referi la ultimul, aflat la cea de-a șasea sa ediție, ce anul acesta s-a derulat între 20 și 29 august. Cu caracter internațional, Festivalul de la Göteborg încearcă să prezinte spectacole ce combină teatrul și dansul contemporan cu circul și muzica: „Timpul purității a trecut, era impurității se impune. Separația genurilor se șterge, specificitatea artelor se anulează. Sfârșitul de secol va fi acela al îngemănării lor." (George Banu, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*. Spectacole precum *Foi* (prezentat de compania belgiană „Les Ballets C. de la B."), *Togué* (semnat de Carlotta Ikeda) ori *Cirque and The Story of Auguste* (spectacol de teatru și circ produs de compania Cie Cirque din Franța) au impresionat publicul Festivalului prin bogăția ideilor și prin imaginația debordantă, rezultate tocmai din acest sincretism al artelor.

Imagine din spectacolul *Togué*, regia Carlotta Ikeda.

Coregrafa Sidi Larbi Cherkaoui a stârnit ovațiile publicului la finalul spectacolului *Foi* – una dintre prezențele mult așteptate la festival – atât datorită mesajului cît mai ales datorită punerii în scenă. Un univers al urâtului și al răului s-a născut din îmbinarea inedită a muzicii angelice compuse în secolul al XIV-lea (interpretată de grupul *Capilla Flamenca)* cu momente de dans și fragmente de teatru „clasic" de o extremă violență. Femei bătute, siluete de morți desenate pe podea, ziduri mânjite de sânge, mânuși de box pictate cu steagul american au recreat imaginea lumii în care trăim și pe care, conștienți sau nu, o lăsăm moștenire celor ce ne vor urma. Personal, nu am fost partizană a acestei imagini deformate a lumii (pentru că, pur și simplu, nu cred în ea), însă imaginația și puterea expresivă a spectacolului mă determină să recunosc că lumea poate fi uneori mult mai urâtă decât ne-o imaginăm noi.

O altă dovadă a sincretismului artelor scenice a constituit-o spectacolul *Togué*, prezentat de compania franceză „Ariadone", înființată și condusă de Carlotta Ikeda. Japoneză de origine, spectacolele companiei sale au însemnat întruchiparea scenică a dansului *butô.* Curent coregrafic născut în Japonia anilor '60 ca reacție împotriva colonizării Arhipelagului de către americani și a declinului societății nipone după cel de-al doilea război mondial, dansul *butô* revendică repunerea în scenă a adevărului arhaic al ființei umane. În 1959, fondatorul mișcării Tatsumi Hijikata (1928–1986) montează spectacolul *Culori interzise,* după un text de Yukio Mishima. Douăzeci de ani mai târziu, Carré Silvia Monfort, la Paris, dezvăluie pentru prima dată farmecul acestui tip de dans caracterizat prin mișcări minimaliste, interiorizate, de o expresivitate ieșită din comun.

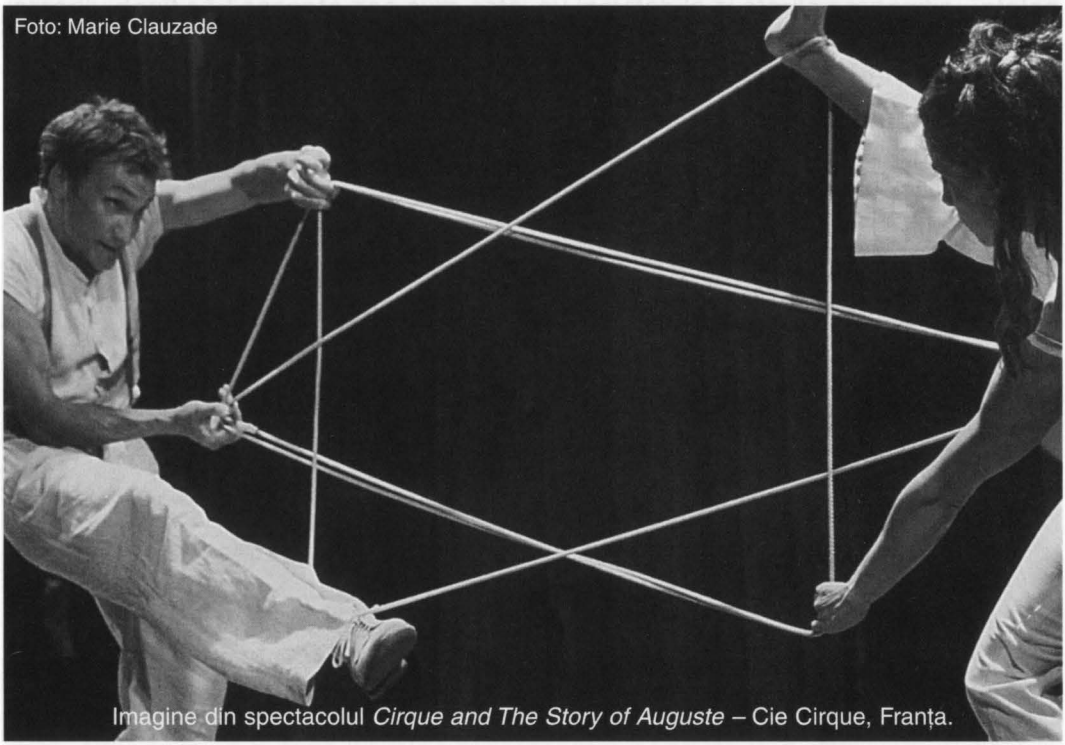


Foto: Marie Clauzade

Imagine din spectacolul *Cirque and The Story of Auguste* – Cie Cirque, Franța.

„În ziua de azi nu-mi mai place eticheta de dans *butô,* chiar dacă reprezintă fundamentul dansului meu [...] Într-adevăr, originile mi le trag din spiritul *butô,* cel ce trebuie pus mereu în chestiune. La epoca respectivă, a însemnat o revelație. Studiam dansul de tip clasic la universitate,dar simțeam mereu că mă aflu în fața unui zid. Văzând spectacolele lui Hijikata în anii ´70, am știut că am găsit soluția de a traversa zidul.“ Frază laitmotiv a Carlottei Ikeda, caracterizează perfect spiritul dansului pe care-l propune. Ultimul ei spectacol, cel jucat la Göteborg, reprezintă însă mult mai mult decât „spiritul *butô“.* Este vorba de de un „amestec“ între muzică rock, cântată *live* de un grup din Bordeaux – Spina – și dans *butô:* cinci balerine, îmbrăcate în kimonouri portocalii, dansând la baza unor cuburi uriașe de fier pe care se află solistul și instrumentiștii, imaginează prin mișcări tipice dansului *butô,* o lume a zborului și a căldurii și echilibrului uman în același timp. Totodată, cele două universuri create (cel al muzicii și cel al dansului) par să „metaforizeze“ două lumi distincte: cea a feminității, armonică și interiorizată, și cea a masculinității, mult mai violentă și extrovertită, totodată. Pe scenă, dansul și muzica se succed sau se amestecă, însă niciodată nu se „întâlnesc“.

O prezență inedită pe scena Festivalului a fost cea a coregrafului originar din Bali, Mugiyono Kasido, cu spectacolul *Mencari Mata Candi* („Să te uiți în ochii templului“).De o mobilitate și expresivitate ieșite din comun, balerinul-coregraf combină tradiția și caracterul religios al dansului balinez cu vitalitatea și energia dansului contemporan într-un spectacol ce translează spiritul spectatorului într-un univers straniu. Din păcate pentru noi, spectatorii europeni, mesajul unui astfel de spectacol rămâne aproape indescifrabil, necunoscând limbajul de coduri

și semne utilizat pe scenă. La final, publicul aplaudă încântat, nu însă pentru că ar fi pătruns semnificația muzicii sau a mișcărilor, ci în special pentru exotismul spectacolului.

Unul dintre sensurile fundamentale ale artei constă în a protesta și a încerca să deschidă ochii oamenilor asupra societății în care trăim. Fie că e vorba de dictatură versus libertate, de extremisme precum războiul sau naționalismul, teatrul recreează de multe ori un univers dur și crud, ce poate părea uneori departe, când de fapt se află alături. Regizoarea Nana Janelidze din Georgia a propus publicului Festivalului un spectacol-monolog în care o prezentatoare de radio își istorisește viața la microfonul unui studio aflat la subsolul unei clădiri zguduite continuu de bombardamente. La fel, și regizorii libanezi Lina Saneh și Rabin Mroué imaginează un interviu fictiv între o actriță și... ea însăși; e vorba de drama artistului ce nu poate crea într-o lume cenzurată și opresată politic și social (un subiect extem de prezent, de altfel, în mai toate epocile culturale).

Copil fiind, oricare dintre noi a fost la circul denumit „clasic", cel cu jongleuri, animale dresate, înghițitori de flăcări și trapeziști. Însă puțini am avut șansa de a fi văzut un spectacol de teatru-circ. Există însă atît regizori cît și actori, care combină spectaculozitatea riscului cu drama teatrală. Ueli Hirzel și compania franceză „Cie Cirque", ne-au așezat pe bănci din lemn dispuse în jurul unei scene rotunde, tot din lemn, montate într-un cort vechi de circ ambulant. Distractiv, provocator, poetic, spectacolul a făcut înconjurul lumii înainte de a poposi pe malul Mării Nordului, într-un vechi port suedez. Două actrițe-mimi-echilibriști, un actor-jongleur și un muzician ne-au istorisit povestea lui August (titlul spectacolului: *Cirque and The story of Auguste*, realizat după textul lui Henry Miller *The Smile at the Foot of the Ladder*). Eroii poveștii au mers pe sârmă, au făcut clovnerii și jonglerii, s-au deghizat, au povestit despre August, au plâns, s-au iubit, totul într-un spectacol de o imaginație debordantă, ce a stârnit când valuri de aplauze, când zâmbete amare și triste. După treizeci de ani de experiență în lumea circului și a teatrului, Ueli Herzel continuă să fie fascinat de combinația celor două: „[...] jongleria cu cuvintele, spune el, este minunată, reprezintă și ea tot o formă de acrobație."

Șansa de a asista la acest Festival mi-a oferit-o *Asociația Internațională a Criticilor de Teatru* care, an de an, organizează, împreună cu un festival important, un seminar dedicat tinerilor cronicari dramatici. Dezbătând dimineața ceea ce văzusem în seara anterioară, scriind cu toții despre același spectacol pentru a ne putea confrunta ulterior opiniile, prezentând fiecare universul teatral din țara sa de origine, am descoperit universuri complet necunoscute. Unora dinte noi ni se păreau cîteodată stranii spectacole pe care publicul suedez le ovaționa. Din discuțiile ulterioare reieșea nevoia evidentă de „poveste". Indiferent de originalitatea punerii în scenă ori de imaginația coregrafului, firul narativ constituia, pentru unii dintre noi, elementul primordial în desfășurarea unui spectacol. La fel, intransigența unora dintre cursanți apărea evidentă în comparație cu „generozitatea" altora. Nu era vorba de „mi-a plăcut" sau „nu mi-a plăcut", ci de faptul că unii analizau în ansamblu, terminând prin a trage o concluzie și a da o sentință, alții căutau să descopere ideile interesante și novatoare, originalitatea. Astfel, tuturor ni s-a deschis o poartă spre un spațiu nou, necunoscut, tocmai bun de explorat. După întâlnirea de la Göteborg nu ne-a rămas decât să intrăm și să descoperim ce se află mai departe de această poartă... în lumea dansului și a teatrului.

Alina MANG

THEALTER ne-a aruncat „mănușa"

Festivalul Internațional THEALTER reprezintă, pentru spațiul artistic ungar, dar și pentru zona culturală est-europeană, un punct de întâlnire al artiștilor ce luptă pentru depășirea granițelor estetice și pentru recunoașterea unui alt mod de a face teatru: alternativ sau neconvențional, „liber". Liber în fața impunerilor și restricțiilor de orice fel, precum cele financiare, estetice sau cele care țin de spațiul de joc, vârstă, experiență profesională.

Anul acesta THEALTER și-a deschis și mai larg porțile, găzduind un seminar, inițiat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, la care au participat tineri critici din cinci țări: Ungaria, România, Rusia, Coreea de Sud și Canada. La recomandarea Biroului Român al AICT, m-am aflat pentru șapte zile la Szeged, unde, împreună cu colegii mei, am luat pulsul mișcării teatrale independente din zonă și ne-am lăsat contaminați de atmosfera unui oraș, a cărei notă definitorie este dată de melanjul dintre clasic și modern.

Aflat în mijlocul Câmpiei Panoniei, Szeged, cunoscut drept „orașul soarelui" sau al „festivalurilor" este un loc cu o climă uscată și caldă, faimos pentru paprika și salami („pick szalami"), dar și pentru mulțimea de manifestări culturale și evenimente sociale pe care le găzduiește de-a lungul unui an calendaristic. Tisa împarte urbea

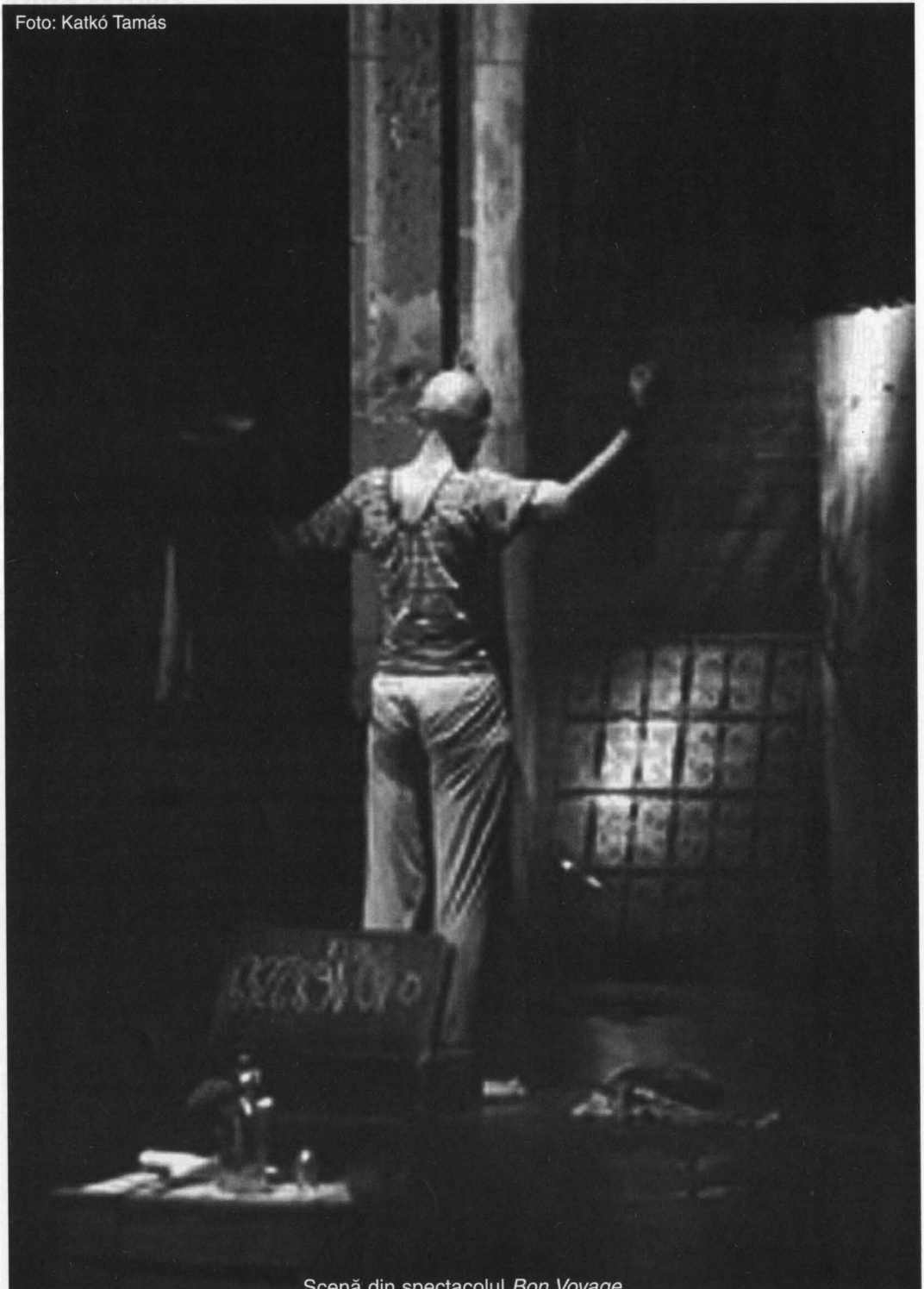
Imagine din spectacolul *Medeea,* coregrafia Gergye Krisztián.

Foto: Dusa Gábor

în două, de o parte a râului aflându-se orașul vechi – cu centrul istoric, bulevarde dispuse circular și clădiri construite în stilul *art nouveau*, iar de cealaltă, cel nou – cu străzi luminoase, parcuri liniștite și campusuri universitare. Într-unul dintre acestea, acum 14 ani, s-a înfiripat în rândul studenților la teatru ideea înființării unui festival care să răspundă nevoii lor de a se exprima liber, apelând la toate formele artei spectacolului. Proiectul a vizat de la început deschiderea internațională, drept o cale sigură de dialog între tinerii îndrăgostiți de scenă, prinși de mirajul ei, dornici să schimbe impresii, să afle alte păreri și să transforme acest eveniment într-un laborator de creație. La întreținerea atmosferei de atelier a ediției din 2004 am contribuit și noi, cei 12 critici, prin discuții lungi după spectacole și colocviile conduse de Margareta Sörenson (Suedia) și Halász Tamás (Ungaria). Pentru prima dată a fost inclus în programul Festivalului un astfel de seminar AICT, cu participanți veniți din diferite țări, pe lângă reprezentanții țării-gazdă. Trupe independente din centrul și sud-estul Europei și-au dat întâlnire de-a lungul anilor la Szeged. Au fost ediții dedicate teatrelor maghiare din afara graniței Ungariei, mișcării teatrale din regiunea balcanică, din Rusia, Statele Unite ale Americii. De fiecare dată s-a încercat (după spusele celor din staff-ul festivalului) promovarea unei imagini coerente asupra tendințelor pe care le îmbracă curentul teatral independent. Anul acesta la THEALTER s-au înscris în concurs companii din Serbia și Muntenegru, Ungaria, Rusia, Germania, Cehia și Polonia. Fără a avea un pronunțat caracter internațional, festivalul a surprins prin diversitate, în primul rând la nivelul mijloacelor de expresie. Accentul nu a fost pus cu orice preț pe căutarea inovației scenice, deși cuvântul „alternativ" este prezent în titulatura festivalului – THE*ALTER.*

Artiști profesioniști sau amatori, membri ai unor companii independente sau ai unor trupe din sistemul oficial, au prezentat spectacole aflate la frontiera dintre teatru, dans, operă. Fiecare, însă, s-a diferențiat de celelalte, a adus ceva nou, a constituit un caz aparte. Limbajul teatrului și cel al dansului s-au întâlnit în *Barbara L.*, spectacol semnat de coregraful Gergye Krisztián și în *Medeea*, produs de Central Europe Dance Theatre din Budapesta, în coregrafia lui Horváth Csaba. În primul, recital al Gizellei Zarnóczai, mișcarea, compusă din gesturi frânte, prelungite sau repetate insistent, acompaniată de muzica lui Pergolesi, Pärt, Rahmaninov, Șostakovici și Schnittke, este parte componentă a unei construcții teatrale riguroase, concentrate pe detaliu, pe o puternică și permanentă relație cu obiectele din decor. Astfel, povestea Barbarei – copil, apoi femeie și mamă, frustrată de neputința asumării trecerii timpului și imposibilitatea adaptării la o nouă vârstă, cu riscurile și responsabilitățile ei – curge într-un sens aproape narativ, ușor descifrabil. În *Medeea*, însă, istoria antică a iubirii și trădării în cuplu se regăsește doar ca metaforă. Interpreții construiesc o lume din senzații, emoții, atracții și respingeri nedefinite. Nu au nevoie de nici o raportare spațială sau temporală, nu îi ajută nici un element de recuzită. Trăiesc sentimente valabile oriunde și oricând, dezvăluie stări latente în interiorul fiecăruia dintre noi. Un spectacol profund de teatru-dans cu o interpretare de excepție.

Din programul acestui festival dedicat teatrului experimental nu au lipsit autori clasici precum Shakespeare sau Tennessee Williams. Spre Jate Club, unde s-a jucat *Menajeria de sticlă*, am plecat curioasă să văd o montare inedită a piesei, în cheie *alternativă*. Însă actorii Companiei „Last Line" au recitit scenic textul cuminte și cu profesionalism, dar atât. Cu acest antecedent, nu mă așteptam la o surpriză în cazul spectacolului *Cum vă place* al Teatrului de Cameră Honvéd, cu toate că subtitlul – *Bozghiorii* – ar fi trebuit să îmi dea de gândit. Piesa lui Shakespeare i-a



Scenă din spectacolul *Bon Voyage*.

oferit regizorului Rusznyák Gábor canavaua pe care el a construit un nou scenariu ce prezintă viața și frământările unei comunități de unguri din Transilvania. Situația personajelor shakespeariene, gonite din oraș și refugiate într-o pădure de la marginea acestuia, este asimilată situației populației de etnie maghiară din Transilvania. De cum intri în sală te întâmpină un puternic miros de mâncare gătită, care se face atunci, pe loc, în fața spectatorilor, pe toată durata reprezentației, căci acțiunea se petrece la bufetul „Ardealul". Aici protagoniștii se întâlnesc, își povestesc necazurile, își trăiesc dramele și poveștile de iubire. Tot aici, Orlando o va găsi pe Rosalinda. Spectacolul se încheie cu o scenă de teatru interactiv: toți părăsesc Ardealul și pleacă în Ungaria, o dată cu eliberarea permiselor speciale de trecere a frontierei, în afară de unul singur care invită publicul la masă. O propunere incitantă nesusținută din păcate de jocul neelaborat al actorilor.

Orfeus al lui Oleg Jukovskiy din Rusia și *Bon voyage* al Teatrului Tetrapiloktomie din Germania au dus la extrem căutarea unor noi forme de expresie. În *Orfeus* cuvântul își pierde funcția de comunicare. Abia auzit, alteori strigat, el face parte alături de zgomotul pașilor, de cel produs prin manipularea unui recipient de plastic, a unor obiecte metalice, dintr-un univers sonor ce reconstituie lumea lui Orfeu, devenind cheia întregului spectacol. Prin intermediul lor, el își exprimă neputința găsirii propriei identități și indiferența în fața unei lumi care refuză să-l mai recunoască, să îl mai asculte. *Bon voyage* ne invită să „călătorim" prin viață urmărind simboluri ale nașterii, dezvoltării, morții: apa, oul, literele, frânghia. Într-un spațiu lăsat voit în întuneric o ușă se deschide cu zgomot. Scena se luminează, se aude un tren în mișcare, în care dacă nu te urci l-ai pierdut pentru totdeauna. Un amestec de sunete, imagini ce se derulează rapid, proiectate în fundal pe un ecran uriaș, gesturi haotice, iar apoi liniște. Două reprezentații, două experimente și artiști care și-au asumat un risc: acela de a rupe legătura cu sala, de a pierde relația cu spectatorii. Îndelung discutate, apreciate de unii, criticate de alții dintre oamenii de specialitate, aceste spectacole au născut întrebări asupra avangardei estetice. Au fost două show-uri, dar au fost teatrale? S-au împlinit rotund prin comunicare cu publicul? O graniță greu de stabilit atunci, când, măcar unul dintre cei prezenți în sală a aplaudat sincer, fiindcă a primit mesajul și a simțit că trebuie să-i răspundă astfel interpretului. Sau atunci când trecători, prinși între diverse activități cotidiene, s-au oprit în Piața Széchenyi pentru un moment să-i privească pe actori jucând în spectacole de stradă cu păpuși, măști și obiecte animate, cum a fost *Saying Hey!*, dar nu au mai plecat de acolo până la finalul acestora.

Fără a forța găsirea vreunui răspuns sau fixarea unei frontiere clare între artele spectacolului, THEALTER a prezentat noi tendințe și modalități proprii de exprimare prin care artiștii, cuprinși în programul festivalului, au găsit de cuviință să răspundă impulsurilor primite din partea societății civile în care trăiesc. La colocviile ce aveau loc în fiecare dimineață, am aflat informații despre alte tipuri de spectacol, doar aduse în discuție la THEALTER, în vogă pe continentul american, care implică elemente de activism (politic, social, sexual) în relația dintre artist și comunitatea sa, cum ar fi *walking performances* sau *spoken word*. Cu un anumit subiect, drogurile sau prostituția, de exemplu, *walking performances* solicită implicarea activă a „spectatorului". Acesta se înscrie la o plimbare prin oraș, după un program al „plecărilor" stabilit înainte de organizatori, fără a ști ce-l așteaptă pe traseu, cunoscând doar tema generală a „spectacolului". În punctul de pornire primește o pereche de căști prin care, o voce necunoscută, îl va ghida și îi va spune ce trebuie să facă. Cel ce va parcurge acest tur, nu doar se va plimba pe străzi, ci va cunoaște

prin propria-i experiență fețe ale problemei dezbătute de respectiva sesiune de *walking performances*. Se va întâlni cu actori intrați în pielea personajelor-cheie ale subiectului, fără a avea siguranța că aceștia nu sunt chiar personajele în cauză. Va discuta cu ei, va intra propriu-zis în jocul lor, fiind pus în situații diverse și neprevăzute. Odată ajuns la finalul „călătoriei", experiența trăită nu-i mai permite să fie indiferent față de problema socială avută în vedere de acel *walking performance*.

Spoken word este un text jucat *live* de autorul său. Termenul, născut în Statele Unite ale Americii, a fost inspirat de tradiția jazz, soul, blues și de generația Beat simbolizată de Jack Kerouac, Allen Ginsberg și William S. Burroughs. În ultimii ani, această practică a „cuvintelor povestite" a explodat în America de Nord. Spectacolul *spoken word* se produce atunci, pe loc, și se bazează pe relația construită de poetul-interpret cu publicul său. Există un text inițial care poate suferi, însă, modificări în funcție de reacția și implicarea spectatorilor. Reprezentația *spoken word* îmbină expresia verbală cu cea nonverbală, soluțiile teatrale cu cele oferite de noua tehnologie media. Cu toate că interpretează un anumit rol, actorul se concentrează mai mult să vorbească audienței, decât să joace în fața acesteia. *Spoken word* nu trebuie privit ca un recital de poezie sau ca o serată literară. Tinde să devină un spectacol multidisciplinar, care își asumă riscuri, încearcă să spargă limite, să distrugă reguli, să se înscrie într-o mișcare exuberantă, alternativă, cu un pronunțat caracter social. Foarte aproape de poezie, de cântec, utilizând mijloacele expresiei teatrale, *spoken word* i-a pus în dificultate pe cei care au încercat să-i dea o definiție. Aceștia nu pot răspunde încă nici la întrebarea: este *spoken word* literatură?

Multe dintre reprezentațiile văzute la THEALTER au ridicat nedumeriri asupra naturii lor: au fost spectacole de teatru? De dans? De circ? Simple concerte? Nu am aflat un răspuns. Important este că m-am întrebat, am privit, am ascultat. Am primit provocarea.

Foto: Katkó Tamás

Scenă din spectacolul *Saying Hey!*

CALENDAR TEATRAL
(noiembrie-decembrie 2004)

Noiembrie

8 noiembrie 1674 – 330 de ani de la moartea lui **John Milton** (n. 9 decembrie 1608), rămas în conștiința culturală europeană mai ales ca autor al grandiosului poem epic *Paradisul pierdut*. A compus, după moda epocii, două piese cu măști: *Arcades* (1633) și *Comus*, ultima jucată la Ludlow Castle în 1634. Poemul dramatic *Samson Agonistes* (1671), străbătut de un viguros suflu libertar, a văzut pentru prima oară luminile rampei abia în 1900.

11 noiembrie – În urmă cu 40 de ani, Teatrul Bulandra prezenta publicului bucureștean o nouă montare cu ***Opera de trei parale*** de Bertolt Brecht, în regia lui Liviu Ciulei și avându-i ca protagoniști pe G. Mărutză, Toma Caragiu, Clody Bertola, Margareta Pâslaru ș.a. Jocul actoricesc dinamic, valențele metaforice ale decorului (semnat de regizor în colaborare cu Ion Oroveanu), muzica neliniștitoare compusă de Richard Bartzer au concurat la realizarea unei exegeze scenice libere, de certă modernitate, a textului brechtian.

13 noiembrie – Se împlinesc 120 de ani de la premiera capodoperei caragialiene ***O scrisoare pierdută***.

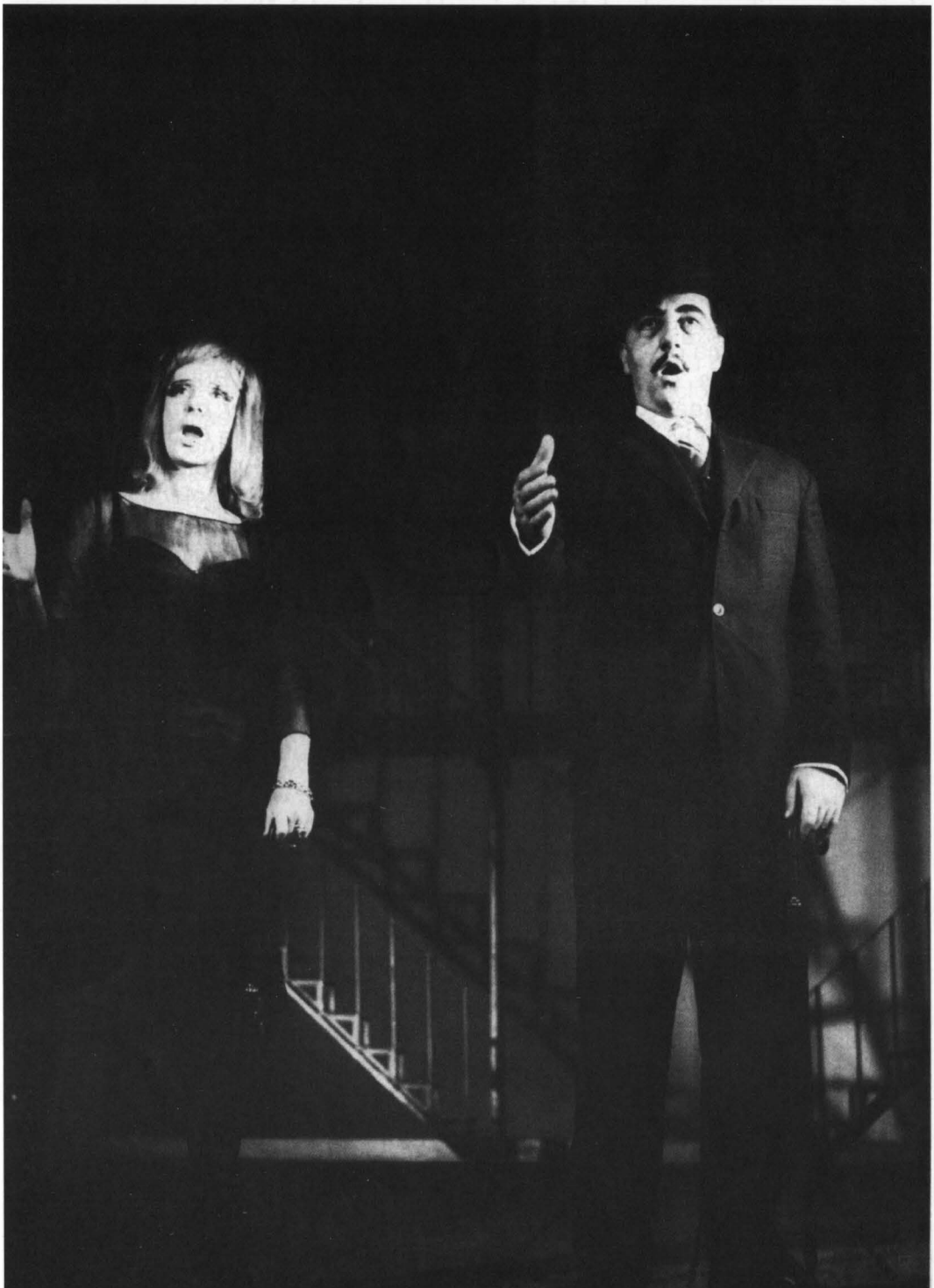
15 noiembrie – În urmă cu 75 de ani, era inaugurat **Studioul Teatrului „Maria Ventura“,** sub direcția triumviratului V.I. Popa – Mircea Ștefănescu – Tudor Mușatescu, cu *Greva încornoraților* de Mircea Ștefănescu.

26 noiembrie – 30 de ani de la premiera absolută, la Teatrul Mic, a piesei ***Răspântia cea mare*** de V.I. Popa: o dramă de război, compusă în 1920 și ignorată la vremea ei.

29 noiembrie – Se împlinesc 80 de ani de la nașterea lui **Mihai Mereuță** (m. 1 aprilie 2003), popular actor de teatru, film și televiziune. A jucat la Național din Iași, la Teatrul de Stat din Ploiești, la Teatrul Municipal (Bulandra) din Capitală, remarcându-se prin stilul de joc spontan. Izbânzile sale se leagă îndeosebi de cinematograf; a apărut în numeroase filme (*Erupția*, *Apoi s-a născut legenda*, *Haiducii lui Șaptecai*, *Mihai Viteazul*, *Facerea lumii* etc.), specializându-se, ca tipologie, în roluri de oameni simpli.

Decembrie

– 60 de ani de la moartea lui **Filippo Tommaso Marinetti** (n. 22 decembrie 1876). Actor, romancier, poet și dramaturg, el este teoreticianul și principalul promotor al futurismului, mișcare de avangardă care se dezvoltă la începutul secolului XX. Într-un manifest din 1913, Marinetti preconiza fragmentarea limbajului dramatic, introducerea „efectelor de stupoare“, a „caricaturilor puternice“, a „pantomimelor satirice instructive“, după modelul teatrului de varietăți. A scris controversata piesă *Regele Bombance* (1905), o alegorie în tonuri



Clody BERTOLA și Toma CARAGIU în *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, regia Liviu Ciulei.

grotești a corupției ființei umane. Personalitatea sa va fi umbrită de aderarea la ideologia fascistă.

10 decembrie – 70 de ani de la nașterea marii actrițe **Leopoldina Bălănuță**, a cărei prematură dispariție, în 1998, a lăsat un gol în teatrul românesc. A absolvit I.A.T.C. în 1957, cu rolul Martei din *Copacii mor în picioare* de Alejandro Casona. De la profesoara sa, Marietta Sadova, a dobândit dragostea pentru limba română, care avea să se vădească mai târziu în inegalabila noblețe a rostirii scenice – fie că actrița interpreta un rol, fie în emoționante spectacole de pezie, cu versuri de Eminescu sau Nichita Stănescu. Leopoldina Bălănuță și-a început cariera la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar din 1964 a jucat la Teatrul Mic, unde a funcționat și ca directoare în perioada postdecembristă. Arta ei interpretativă s-a particularizat prin incandescența trăirii interioare, dublată de transmiterea emoției cu mijloace subtile, rafinate, de un patos conținut. Chipul expresiv, sensibilitatea aproape dureroasă, vocea de tulburătoare inflexiuni au constituit zestrea unei mari interprete de dramă. *Irina* în Matca de Marin Sorescu, Regina-mamă în *Ivona, principesa Burgundiei* de W. Gombrovicz, Medeea în *O trilogie antică*, Ranevskaia din *O livadă de vișini* de Cehov sunt doar câteva dintre creațiile de vârf ale Leopoldinei Bălănuță, la care se adaugă memorabilele apariții cinematografice în *Nunta de piatră* și în *Dincolo de pod.*

13 decembrie – 70 de ani de la moartea lui **William Poel** (n. 22 iulie 1852), actor și director de trupă britanic, care s-a remarcat îndeosebi prin tentativa de a reconstitui stilul de joc și cadrul scenografic proprii teatrului din vremea lui Shakespeare. A fondat în acest scop, în 1894, Elizabethan Stage Society, unde au fost montate timp de peste un deceniu piese ale dramaturgilor elisabetani și iacobiți.

17 decembrie – În urmă cu 70 de ani, Teatrul Național din București prezenta în premieră piesa ***Idolul și Ion Anapoda*** de G.M. Zamfirescu. Ilustrând predilecția autorilor din epocă pentru comedia în tonuri sentimental-amărui, textul a beneficiat la premieră de o excelentă distribuție: G. Calboreanu, Sonia Cluceru, Elvira Godeanu, A. Pop Marțian ș.a.

23 decembrie – Se împlinesc patru decenii de la inaugurarea **Teatrului Mic** cu piesa *Vulpile* de Lillian Hellman. Pornind la drum cu o trupă care provenea în mare parte din vechiul Studio al actorului de film „C.I. Nottara" și din echipa Teatrului Tineretului, noua instituție avea să câștige repede prestigiu în peisajul cultural al Capitalei, îndeosebi prin abordarea repertoriului modern, românesc sau străin. De-a lungul anilor, au lucrat aici regizori importanți, între care Radu Penciulescu, Crin Teodorescu, Sorana Coroamă-Stanca, Dinu Cernescu, Ion Cojar, Valeriu Moisescu, Cătălina Buzoianu, Cristian Hadji-Culea ș.a., iar printre actorii de frunte îi amintim – pentru a semnala doar câteva nume – pe Olga Tudorache, Ion Marinescu, Vasile Nițulescu, Dumitru Furdui, Leopoldina Bălănuță, Mitică Popescu, Ștefan Iordache, Gh. Visu, Carmen Galin, Coca Bloos, Dan Condurache. Teatrul Mic a jalonat evoluția teatrului românesc cu multe spectacole memorabile: *Cântăreața cheală*, *Iona*, *Matca*, *Nu sunt turnul Eiffel*, *Tango*, *Îngrijitorul*, *Ivona, principesa Burgundiei*, *Maestrul și Margareta*, *Evul Mediu întâmplător*, *Cameristele* etc.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj se prezintă

Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca este cea mai veche companie teatrală de limba maghiară, înființată în anul 1792. Astăzi teatru de repertoriu, este subordonat Ministerului Culturii și Cultelor, având în prezent un număr de 130 angajați, din care personal artistic 45 (actori, regizor, scenograf). Majoritatea spectacolelor, jucate în limba maghiară sunt traduse simultan la cască în limba română.

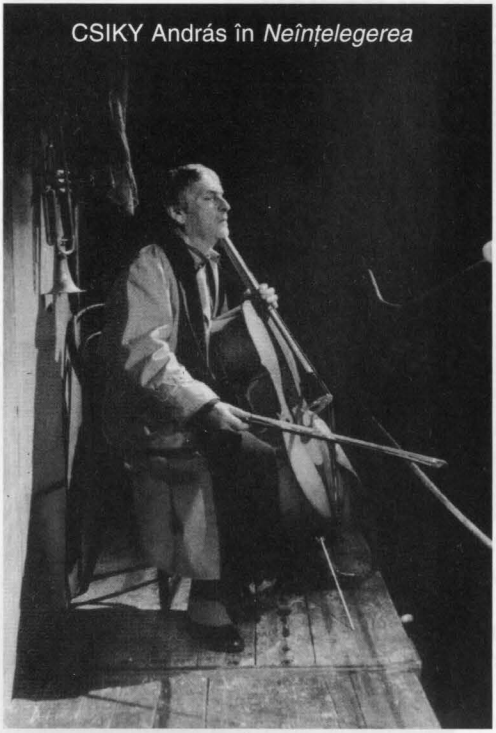
Foto: Florin Biolan

Bogdán ZSOLT și TOMPA Gábor în *Sfârșit de partidă.*

Momentele de vârf ale teatrului au fost marcate de animatori de teatru, directori și regizori de rezonanță internațională, care au intrat pe bună dreptate în istoria teatrală de limbă maghiară, dar și europeană cum ar fi: E. Kovács Gyula, inițiatorul ciclului dramelor shakespeariene (1865–1899), Janovics Jenõ, fondatorul primului studio cinematografic maghiar (1905–1930), sau Harag György, regizor de talie europeană (1973–1985), unul dintre marii maeștri ai scenei din România.

Din anul 1990, Teatrul Maghiar de Stat Cluj este condus de directorul de scenă Tompa Gábor, exponent strălucit al școlii românești de regie, sub care teatrul continuă tradiția inovatoare a maestrului Harag, bazându-se pe un repertoriu valoros incluzând capodopere ale literaturii autohtone și universale; pe o trupă de excepție în care conlucrează actori din cinci generații; și pe spectacole realizate de regizori de elită ai scenei românești și internaționale, ca: Vlad Mugur, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Mona Chirilă, David Zinder, David Grant ș.a.m.d.

Ultimul deceniu a adus Teatrului Maghiar de Stat Cluj faimă națională și internațională prin spectacole precum **Cântăreața chelă** *a lui E. Ionesco, în regia*


CSIKY András în *Neînțelegerea*

lui Tompa Gábor, distins cu Premiul criticii acordat CELUI MAI BUN SPECTACOL STRĂIN AL ANULUI 1993 în Anglia, având reprezentații în 5 țări, precum: Anglia, Finlanda, Franța, Republica Moldova, Ungaria; cele trei premii UNITER obținute pentru CEL MAI BUN SPECTACOL (Gao Xing Gian: **În stație**, *regia Tompa Gábor, și două dintre faimoasele spectacole ale regretatului VLAD MUGUR, montate aici:* **Livada de vișini** *de Cehov și* **Doi gemeni venețieni** *de Goldoni); multe nominalizări și peste 110 premii naționale și internaționale ale regizorilor Tompa Gábor, Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, scenografilor Helmut Stürmer, Lia Manțoc, Dobre-Kóthay Judit, Antal Csaba, actorilor Bogdán Zsolt, Bíró József, Bács Miklós, Kézdi Imola etc.*

MOTO*: „Din punct de vedere tehnic și profesional, n-am văzut un spectacolul atât de perfect, de la montarea lui Robert Wilson cu* Noisess Off *de la Londra“* (Michael Billington *despre* Cântăreața cheală)

Coproducții ale stagiunii 2002/2003

Cumnata lui Pantagruel
Regia: Silviu PURCĂRETE
Premiera: 28 mai 2003
Coproducție a Teatrului Maghiar de Stat Cluj, Teatrul „Radu Stanca“ Sibiu, Compania „Silviu Purcărete“, Festivalul Internațional de Teatru Sibiu.

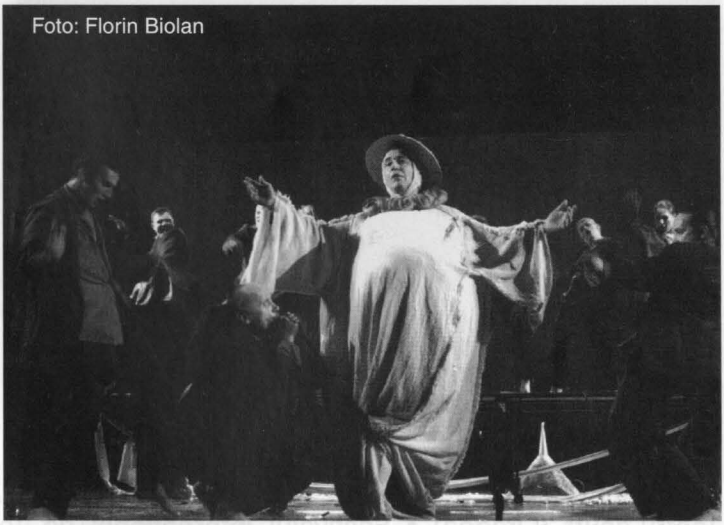


Foto: Florin Biolan

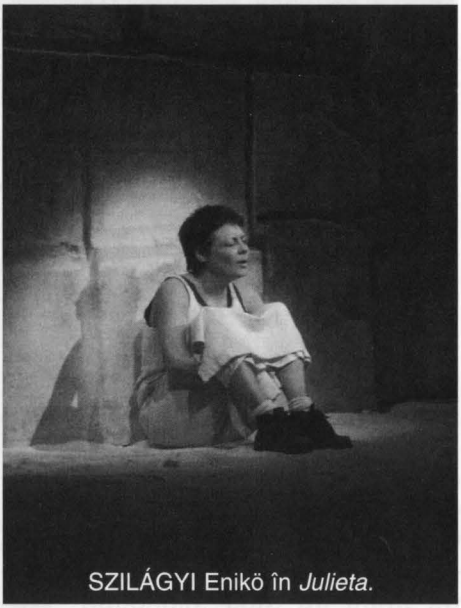
Nominalizare **UNITER** pentru *Cel mai bun spectacol al anului 2003*
Turnee și participări la festivaluri: Festivalul Național de Teatru (București) • Festivalul Internațional de Teatru (Sibiu) • Festivalul de Teatru *Coup de chauffe* (Cognac, Franța) • Teatrul Thália (Budapesta, Ungaria).

Turnee și festivaluri în stagiunea 2004/2005: Festivalul Teatrelor Europene (Porto, Portugalia) • Bayonne, Seyne-sur-Mer, Chatillon (Franța) • Caracas • Bogota

„Spectacolul lui Purcărete a făcut neîncăpătoare sala Teatrului «Radu Stanca», iar în final a transformat-o, pur și simplu, într-un ocean de aplauze și ovații." (Ion Parhon)

Visky András:
Julieta
Regia: TOMPA Gábor
Premiera: 8 noiembrie 2002.
Spectacol realizat în coproducție cu Teatrul Thália din Budapesta.

„Un test de foc pentru o actriță, acest monolog ce ne face să urcăm panta unui munte al îndoielii pentru a-l regăsi, o dată ajunși în vârf, pe Dumnezeu, care este iubire." (Cristina Modreanu)



SZILÁGYI Enikö în *Julieta*.

SZILÁGYI Enikö, KERESTSZES Sándor, BUZA Timea.

Samuel Beckett:
Play
Regia: TOMPA Gábor
Premiera: 25 mai 2003.
Spectacol realizat în coproducție cu Teatrul Thália din Budapesta.

Turnee și participări la festivaluri:
Festivalul Național de Teatru • Teatre de la Lucernaire (Paris, Franța) • Festivalul Teatru-scurt (Oradea) • Festivalul Internațional de Teatru Sibiu • Teatrul Ariel (Tg-Mureș).

„Această reprezentare în miniatură captivează prin alternanța imaginii mute și a cuvîntului împietrit [...] Este Becket care dialoghează cu Buster Keaton." (George Banu)

Reluări în stagiunea 2004/2005

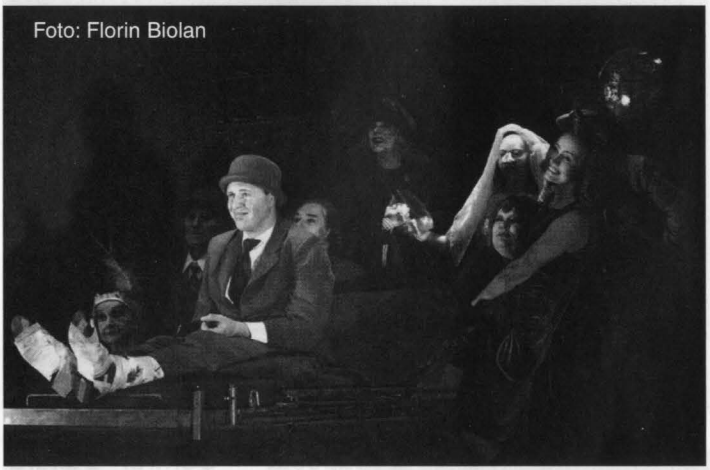


Foto: Florin Biolan

Eugène Ionesco:
Jacques sau supunerea
Regia: TOMPA Gábor
Premiera: 30 decembrie 2003.

Nominalizare **UNITER** pentru *Cel mai bun spectacol al anului 2003.*

Turnee și participări la festivaluri:
Festivalul de Teatru Francofon (București) • Festivalul Comediei Românești (București) • Festivalul TOPFEST (Tg.Mureș) • Festivalul Internațional de Teatru (Sibiu) • Festivalul Național de Teatru (Pécs, Ungaria) • Festivalul Teatrelor Maghiare din afara granițelor Ungariei (Kisvárda, Ungaria) • Festivalul Dramaturgiei Românești (Timișoara) • Teatrul Thália, Budapesta

„Tompa se mișcă într-un univers pe care îl simte, pe care îl cunoaște și pe care încearcă să-l observe din alte perspective acum, utilizând instrumente proaspete și o echipă extraordinară de actori". (Marina Constantinescu)

Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk)
Adaptare după „Dibuk" a lui S. Anski de David Zinder.
Regia: David ZINDER (Israel).
Pemiera: 17 mai 2002.

Premiul UNITER KÉZDI Imola • Cea mai bună actriță *(Lea)* a anului 2002.

Nominalizare **UNITER** pentru *Cel mai bun spectacol al anului 2002.*

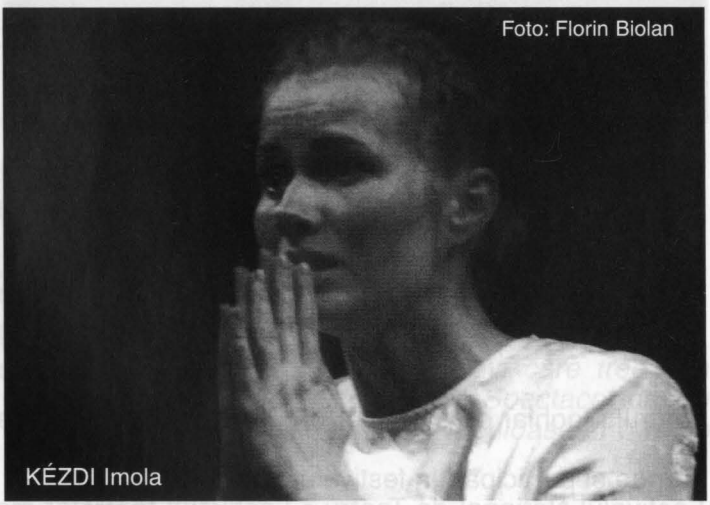


Foto: Florin Biolan

KÉZDI Imola

Participare la Festivalul Național de Teatru (București).

„Punctul forte al spectacolului îl constituie interpretarea actoricească: judecând după rezultate, metoda lui Zinder pare a fi cu adevărat valoroasă." (Alice Georgescu)

Marie Jones:
Pietre în buzunar
Regia: KERESZTES Attila.
Data premierei: 13 martie 2002.

Premiul BRITISH COUNCIL pentru *Cea mai bună montare a unei piese britanice în România* (2003)

HATHÁZI András și BÍRÓ József în *Pietre în buzunar.*

Turnee și participări la festivaluri:
Festivalul Teatrelor Maghiare din afara granițelor Ungariei (Kisvárda, Ungaria) • Teatrul Thália, Budapesta • Centrul Cultural Maghiar, București • Teatrul Csíki Játékszín, Miercurea-Ciuc • Teatrul Tamási Áron, Sf. Gheorghe.

„Un text interesant, prilej de virtuozitate interpretativă pentru doi actori de excepție." (Roxana Croitoru)

Foto: Makara Lehel
În prim-plan, Bogdán ZSOLT.

Christopher Marlowe:
Tragica istorie a doctorului Faust
Regia: Mihai MĂNIUȚIU.
Premiera: 28 martie 2003.

Premii UNITER:
BOGDÁN Zsolt • Cel mai bun actor *(Faust)* al anului 2003.
Mihai MĂNIUȚIU • Cea mai bună regie a anului 2003 (premiu acordat pentru regia spectacolelor: *Tragica istorie a doctorului Faust* la Teatrul Maghiar de Stat Cluj și *Experimentul Iov* la Teatrul „Radu Stanca" Sibiu).

Turnee și participări la festivaluri:
Festivalul Național de Teatru • Festivalul teatrelor maghiare din afara granițelor Ungariei (Kisvárda, Ungaria) • Festivalul Interetnic (Timișoara) • Teatrul Thália, Budapesta.

„Doctor Faustus este o creație de vârf." (Ludmila Patlanjoglu)

În prim-plan
M. KÁNTOR Melinda *(Ersilia)* în
Să îmbrăcăm pe cei goi.

Luigi Pirandello:
Să îmbrăcăm pe cei goi
Regia: BOCSÁRDI László.
Premiera: 29 ianuarie 2004.

„Un spectacol ambiguu, care poate provoca respingere sau adeziune. Dar nu te lasă indiferent." (Claudiu Groza)

I. L. Caragiale:
D-ale carnavalului
Regia: Mona CHIRILĂ.
Premiera: 6 octombrie 2002.

„Spectacolul a fost un regal al dezmățului existențial cu toate ingredientele exotice necesare." (Claudiu Groza)

Premiere ale stagiunii 2004/2005

Muszty Bea – Dobay András: ***TORTUL FERMECAT***
Regia: KERESZTES Attila
Data premierei: 19 septembrie 2004.

O poveste de dragoste cu prințese isterice și prinți bravi care trec prin diferite peripeții în lumea grăsanilor, a ursuzilor și a geniilor. Spectacol pentru copii de toate vîrstele, cu mult haz, muzică bună, costume fabuloase și o regie inventivă.

ENIGMA
Scenariul și regia: BARABÁS Olga.
Data premierei: 15 octombrie 2004.

Un spectacol despre o familie stranie, cu patru frați, un tată, și femeile care intră în viața lor ciudată: soția, menajera și, pur și simplu: femeia.

O comunitate complexă, în care autoritatea de neștirbit a tatălui, forța lui de a prinde în mreje, de a dirija și de a confrunta membrii familiei, chiar și după moarte, pune personajele în ipostaza de a încerca să-și înțeleagă propriile frământări și temeri, de a se înțelege pe sine. La urma urmei fiecare dintre ei își găsește propriul drum spre propriul adevăr, i se limpezește fața, chiar se bucură că a reușit să treacă peste această furtună de autodeghizare, autopurificare, reușind, astfel, să scape de secretele apăsătoare, de mustrări de conștiință, de anxietate, de rușine. Aflând totul unul despre celălalt, își dau seama că nu sunt singuri, formează din nou o comunitate: sunt aliați în păcate. O consolare. Poate.

Euripide: ***BACANTELE***
Regia: David ZINDER (Israel)
Data premierei: 10 decembrie 2004.

„Ideea **Bacantelor**, *în ciuda prăpastiei timpului, este contemporană cu lumea în care trăim, iar în abordarea fanatismului religios, textul e de o actualitate acută. O sursă infinită de idei cu rezonanțe puternice în lumea de astăzi și care necesită o reînnoire continuă a interpretării. Această bogăție a textului determină și modul de abordare: folosirea unor tehnici cu puternice implicări corporale, un spațiu flexibil care se autodefinește prin convenție de la un moment la celălalt, respectiv folosirea extensivă a simultaneității.“* (David Zinder)

CARMEN
Regia: Mona CHIRILĂ
Programarea premierei: ianuarie 2005.

„În spectacolul Carmen, *vreau să tematizez o idee binecunoscută care pune în relație dorința, sexualitatea și moartea. El se va plasa din punct de vedere stilistic între un realism și un formalism teatral. Voi lucra cu aceeași echipă cu care am realizat trei spectacole la Teatrul Maghiar de Stat Cluj, decor: T. Th. Ciupe; costume: Carmencita Brojboiu; ilustrația muzicală: Corina Sârbu. Acestora i se alătură autorul scenariului: András Visky, care realizează o adaptare după romanul omonim al lui Prosper Merimeé.“* (Mona Chirilă)

I. L. Caragiale: ***O SCRISOARE PIERDUTĂ***
Regia: TOMPA Gábor
Programarea premierei: februarie 2005.

Moto: „Zoe! Zoe! Fii bărbată!”. Un spectacol al unei lumi întoarse, cu roluri inversate. O încercare de a pune capodopera caragialiană într-o perspectivă contemporană, accentuând, în același timp, universalitatea și eternitatea problematicii prezentate de marele dramaturg. Modalitatea satirică de interceptare a lumii și umorul crud propriu lui Caragiale vor fi reevaluate într-un spectacol caracterizat prin prezența accentuată a absurdului grotesc.

Visky András: ***DISCIPOLII***
Regia: TOMPA Gábor
Programarea premierei: februarie 2005.

„În Discipolii, *Visky suprapune timpul biblic cu prezentul sau viitorul apropiat. Este conștient de faptul că în dramă orice narațiune este o pseudonarațiune care ne trimite la miturile fundamentale ale umanității. Personajele sale sunt clovni în sensul beckettian al cuvântului."* (Tompa Gábor)

G. Büchner: ***WOYZECK***
Regia: Mihai MĂNIUȚIU
Programarea premierei: martie 2005.

„Mă simt atras de multiplele dimensiuni ale lui Woyzeck, chiar dacă celorlalte personaje ale piesei el le apare ca un idiot: e mai întîi legătura foarte specială pe care o are el cu Dumnezeu, un Dumnezeu pe care nu îl vede foarte limpede, dar îl simte și îl percepe, ascuns, oarecum, în spatele oamenilor; există apoi iubirea obsesivă, maladivă pentru Marie – mă interesează aici maleficiile pe care le suscită o iubire unică, având un grad insuportabil de absolut; și, în ultimul rând, mă fascinează urâțenia hidoasă a unei lumi din care lipsește, în mod esențial, mila de aproapele tău, de semenul tău." (Mihai Măniuțiu)

TRANDAFIRI CU OCHI NEGRII
Regia: Alan LYDDIARD (Marea Britanie)
Programarea premierei: mai 2005.

Spectacolul propus pentru Teatrul Maghiar de Stat Cluj nu se bazează pe un text dramatic existent, ci se va realiza în timpul repetițiilor, folosind povești, legende, balade și cântece din folclorul rromilor din Transilvania. Povestea în jurul căreia se împletește acțiunea propriu-zisă a spectacolului are ca temă eterna problemă a geloziei, prelucrată cu ingeniozitate de doi reprezentanți excepționali ai dramaturgiei universale: Shakespeare (Othello) *și Lorca* (Nunta însângerată). *Fără dialog, compunându-se doar din versuri și povestiri, spectacolul se va realiza în mod special cu ajutorul dansului și al muzicii.*

INFORMAȚII UTILE:

Teatrul Maghiar de Stat Cluj, Str. E. Isac nr 26–28,
400029 Cluj-Napoca, ROMÂNIA
Tel/Fax: +40-264-593469, e-mail: office@huntheater.ro, web: www.huntheater.ro
Director general: TOMPA Gábor
Director adjunct artistic: KERESZTES Attila
Responsabil Departament Marketing, Imagine și PR:
KELEMEN Kinga, e-mail: kinga.kelemen@huntheater.ro
Casa de bilete: +40-264-593468

(P)

Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești
Scurt istoric

Tradițiile unor reprezentații teatrale sunt foarte vechi în Ploiești (încercări de înjghebare a unei trupe locale, turnee ale unor actori bucureșteni și ale unor celebre trupe particulare). În ciuda acestora, o instituție profesionistă nu a existat până acum o jumătate de veac.

Inaugurarea Teatrului de Stat Ploiești a avut loc la 7 aprilie 1949, cu comedia ***O scrisoare pierdută*** de I.L.Caragiale în regia lui Nicolae Kiriţescu.

Anul 1953 a fost extrem de important pentru evoluția teatrului ploieștean. În fotoliul directorial a fost numit tânărul (28 ani) și extraordinarul om de teatru **Toma Caragiu,** directorat strălucit ce a durat până în 1965.

In septembrie 1952 a luat ființă **Secția de Păpuși „Ciufulici"** a teatrului, căreia i s-a repartizat un spațiu propriu, în actuala clădire, complet modernizată și adaptată cerințelor scenei, iar în mai 1957, la inițiativa lui Toma Caragiu și a unei echipe de excepționali creatori: Sandu Anastasescu – umorist și textier, Alexe Marcovici – actor și regizor și Nelu Danielescu – compozitor și dirijor, a fost creată **Secția de Estradă (Trupa de revistă „Majestic"** de azi), care funcționează în aceeași locație cu Secția Dramă.

La 6 septembrie 1991, prin decizia nr. 650, teatrului i s-a atribuit denumirea de **Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești**. Începând cu anul 1999, teatrul a trecut sub jurisdicția municipalității.

Pe lângă directoratul eficient al lui Toma Caragiu se desprind ca foarte bune, productive și uneori strălucite, directoratele lui **Emil Mandric** (1965 – 1968) prin consolidarea trupei, **Marcel Anghelescu** – Artist al poporului (1971–1973), prin dăruirea și numărul mare de premiere și reprezentații, remarcabilul actor **Corneliu Revent** (1974–1984) prin întărirea și cristalizarea trupei actoricești, invitarea unor importanți regizori și scenografi, renovarea radicală a clădirii (distrusă parțial la cutremurul din 1977), încastrarea teatrului într-un bloc de locuințe, fiind dotat cu birouri și foaiere mari și elegante, direcție continuată cu rezultate notabile de ulterioarele conduceri : **Harry Eliad** și **Ioan Dan Nicolescu**.

Din 1991, la pupitrul de comandă se află **Lucian Sabados** – director general.

Primele inițiative: completarea colectivului artistic și asumarea regiei unor spectacole cu vocație la public; deschiderea, la 1 iunie 1994 a unui nou șantier, pentru efectuarea unor reparații capitale după cutremurele din 1986 și 1990.

După 4 ani, la 30 ianuarie 1998, teatrul s-a reîntors la sediul său, complet modernizat, dispunând de o sală și scenă moderne, elegante, atât ca aspect arhitectural, cât și, mai ales, la nivelul dotărilor tehnice de ultimă oră.

O privire retrospectivă asupra unei activități de peste o jumătate de veac a teatrului nostru atestă că drumul său ascendent a fost marcat de mari și importante personalități artistice: **regizori** – Valeriu Moisescu, Emil Mandric, Radu Penciulescu, György Harag, Ion Cojar, Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Aureliu Marea, Letiția Popa, Dragoș Galgoțiu, Gelu Colceag, Felix Alexa, Alexander Hausvater, Cristian Juncu, Radu Afrim ș.a.; **scenografi** – Florica Mălureanu, Vittorio Holtier, Vintilă Făcăianu, Irina Borovski, Daniel Răduță, Ștefan Caragiu, Viorica Petrovici ș.a.; **actori** – Toma Caragiu, Marcel Anghelescu, Mihai Mereuță, Nelly Constantinescu, Aristide Teică, Margareta Pogonat, Ștefan Bănică, Dumitru Furdui, Corneliu Revent, Zephy Alșec, Dumitru Palade, Elena Albu, Eusebiu Ștefănescu, Valentin Popescu, Marian Râlea, Lucia Ștefănescu, Raluca Zamfirescu, Alexandru Pandele, Mihai Coadă și mulți, mulți alții.

Teatrul și-a intensificat în ultimii ani participările la festivaluri naționale și internaționale (tradiție inaugurată strălucit în 1977 de lungul turneu în Japonia), premiul cel mai onorant fiind obținut în 2001 pentru scenografia spectacolului

Don Perimplin și Belisa de F.G.Lorca la Bienala de scenografie de la Novi-Sad. Același spectacol a obținut Premiul de regie la Festivalul Internațional de la Tg. Mureș în 2003: recent (10–14 iunie 2004), spectacolul ***Nevrozele sexuale ale părinților noștri*** de Lukas Bärfus a fost încununat cu 4 Premii.

Impulsionate de foarte bunele condiții tehnice și importanta susținere financiară și morală a administrației locale, toate cele trei secții ale teatrului și-au propus programe repertoriale importante, incluzând reprezentarea unor texte fundamentale ale dramaturgiei universale, dar și texte și autori contemporani din spațiul românesc, european și american.

Astfel, la **Secția Dramă, *Evenimentul „Arrabal"*** din iunie 1995 a fost continuat după 1998 prin propunerea unor texte contemporane din creația lui George Astaloș, Christian Palustran, Nicolae Breban, Raffy Shart, Michael Frayn, Lukas Bärfus, Jean Dell și Gérald Sibleyras.

Mari spectacole ale Secției Dramă au plecat de la autori consacrați ai secolului XX, precum: Maxim Gorki, Mihail Bulgakov, Federico García Lorca, Stanislaw Witkiewicz, Eduardo de Filippo, Dario Fo.

Momentul actual – **stagiunea 2004–2005** – face apel, grație maturizării trupei actoricești, la cei doi titani ai dramaturgiei universale, Shakespeare și A.P.Cehov. Este semnul declanșării unor mari energii și ambiții profesionale, al cristalizării unei atitudini artistice, care tinde să coaguleze o imagine simptomatică în concertul mișcării teatrale naționale.

Secția Revistă (Teatrul „Majestic") continuă seria marilor succese naționale din deceniul al IX-lea prin cultivarea genului, dificil, dar strălucitor, al *super-show*-ului, laolaltă cu spectacolele de revistă dedicate copiilor, și a comediilor muzicale. În ultimii ani s-a ajuns la un echilibru și o valoare a compartimentului prozaiștilor și a celui muzical (soliști vocali și orchestră) garantul calității constituindu-l omogenitatea, continuitatea și experiența echipei de realizatori ce lucrează împreună din 1992.

Secția de Păpuși (Teatrul „Ciufulici"), după 1995, prin cooptarea ca regizor artistic a marelui artist și pedagog Cristian Pepino, a dobândit un nou suflu și strălucire artistică, precum și recunoașterea, la nivel național, grație obținerii unor premii naționale importante.

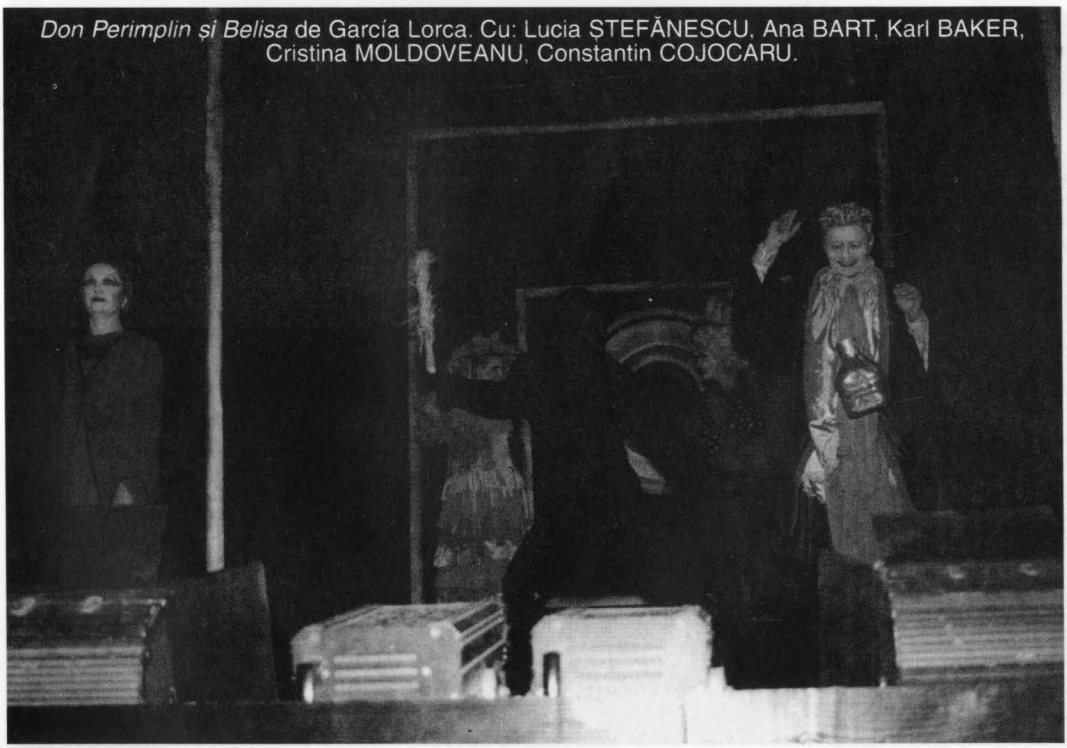
Macbeth de Shakespeare. Regia: Aureliu Manea. Cu: Dumitru PALADE, Radu PANAMARENCO, Corneliu REVENT, Marius IONESCU, Silvia NĂSTASE, Cornel CIUPERCESCU.

Nebunul și călugărița de Stanislav Witkiewicz. Regia: Alexander Hausvater.
Cu: Mihai COADĂ, Carmen CIORCILĂ, Ilie GÂLEA, Ioan COMAN, Nadiana SĂLĂGEAN.

Imagine din spectacolul *Casa Zoikăi* de Mihail BULGAKOV. Regia: L. Sabados.

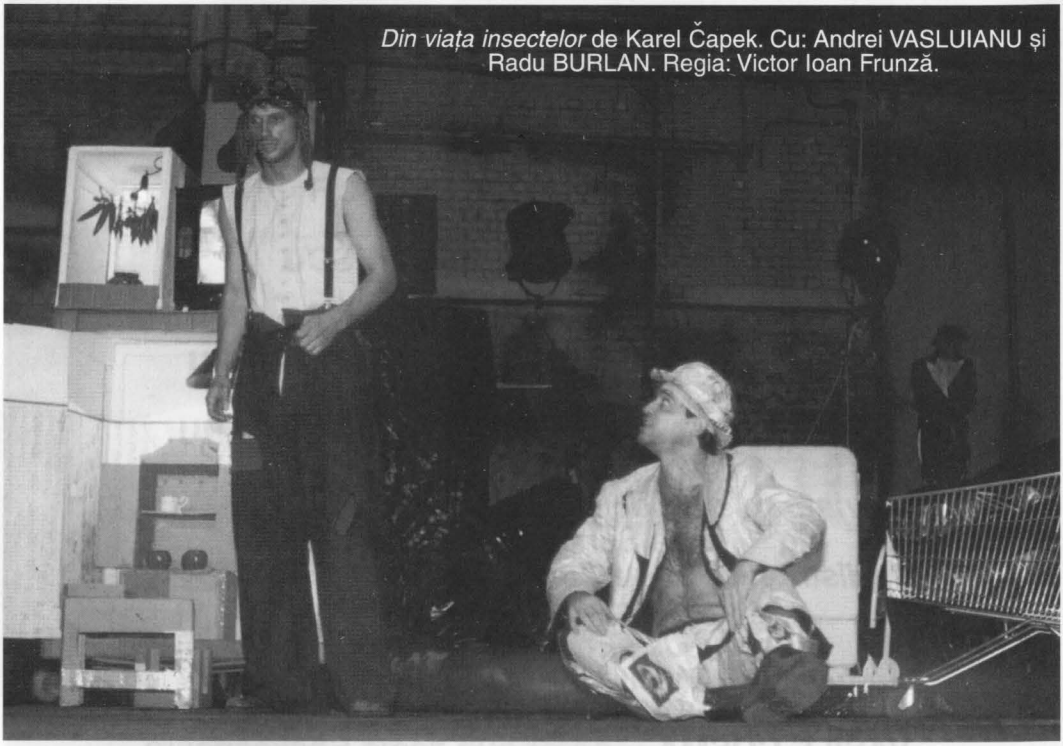
Conversație după înmormântare de Yasmina Reza. Cu: Lucia ȘTEFĂNESCU, Al. PALADE, Raluca ZAMFIRESCU, Claudiu ISTODOR, Ioan COMAN, Oxana MORAVEC.

Don Perimplin și Belisa de García Lorca. Cu: Lucia ȘTEFĂNESCU, Ana BART, Karl BAKER, Cristina MOLDOVEANU, Constantin COJOCARU.



O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale. Regia L. Sabados. Cu: Dragoş CÂMPAN, Mihai COADĂ, Oxana MORAVEC, Ada SIMIONICĂ, Ioan COMAN, Niculae URS.

Vassa Jeleznova (Mama) de Maxim Gorki. Cu: Mihai COADĂ, Nadiana SĂLĂGEAN, Tudor SMOLEANU, Niculae URS, Roxana IVANCIU, Oxana MORAVEC, Ioan COMAN, Raluca ZAMFIRESCU.



Din viața insectelor de Karel Čapek. Cu: Andrei VASLUIANU și Radu BURLAN. Regia: Victor Ioan Frunză.

Nevrozele sexuale ale părinților noștri de Lukas Bärfuss. Regia: Radu Afrim. Cu: Mihai CALOTĂ, Elena POPA, Constantin COJOCARU.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
***Cercul de aur* de MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 15 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO76BRDE416SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Constantin PARASCHIVESCU

„Cu ochii deschiși“ sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și

comedia sa umană

Constantin Paraschivescu

Patima pentru teatru sau

VIRGINIA ITTA MARCU

SUMAR

1 Festivalul Național de teatru „I.L. Caragiale“
Ion Parhon: *Argument;*
Programul festivalului;
Irina Ionescu: *O ediție destul de apatică;*
Maria Sârbu: *Catedra UNESCO, la dimensiunea artistică și pedagogică;*
Ion Parhon: *Pe urmele lui Camus. Premieră mondială pe pământ francez;*
Yuri Kordonski: *Caragiale în viziunea unui regizor străin;*

26 Zile și nopți de teatru european la Brăila
Doina Modola: *Zile și nopți de teatru european la Brăila;*
Doina Papp: *Laisser parler le silence;*
Adrian Palcu: *Underground-ul iese la lumină;*
Crenguța Manea: *Un început de stagiune;*

43 Festivalul dramaturgiei românești – Timișoara
Marinela Țepuș: *Despre gazde, numai de bine!*
Ion Cazaban: *Cunoscându-l pe Novarina.*

47 Aniversări
George Banu: *Cele patru decenii ale lui Odin Teatret;*
Eugenio Barba: *Copiii tăcerii (I). Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui Odin Teatret;* (traducere de Delia Voicu)
Daniela Gheorghe: *Arta Mariei Ventura;*
Andreea Dumitru: *Petrică Popa: „Fidelitatea, o formă de vitalitate“;*
Raluca Tulbure, Corina Herghelegiu: *Arlechino 55;*
Teatrul „Victor Ion Popa“ Bârlad se întoarce în sediul său;

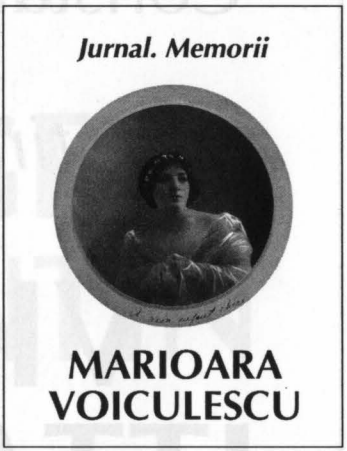
65 Restituiri
Ion Cazaban: *Texte teatrale suprarealiste;*
Mircea Radu Iacoban: *Aria calomniei;*
George Banu: *Un om de calitate;*
John Elsom (critic britanic): *O pasiune a românilor: revizuirea clasicilor* (traducere de Iolanda Mănescu).

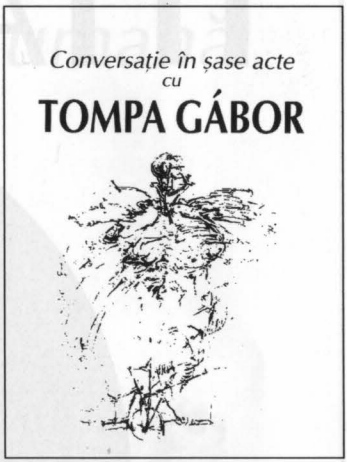
83 Interviuri
Simona Șomăcescu: *„Zvâcnirea din căușul palmei“,* interviu de Claudia Lipan

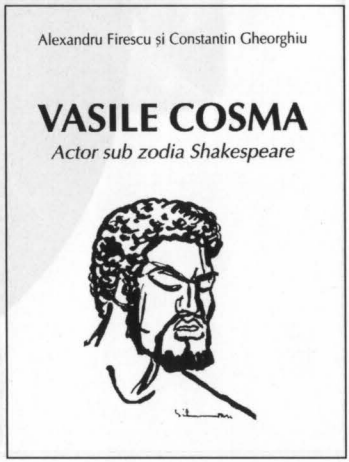
85 Protest
Am primit pe e-mail

99 Spectacole
Avariția și tranziția de Adrian Mihalache *(Avarul* de Molière – Teatrul Național Craiova);
Voiu scandal cu orice preț! de Adrian Mihalache *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale – Teatrul Municipal „Mr. Gh. Pastia“ Focșani);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“







Omenescul aproape halucinant de Ion Parhon *(Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov);
Samuel Beckett și suferințele timpului nostru de Violeta Zonte;
Cehov contra Caragiale de Mircea Morariu *(Pescărușul* de A.P. Cehov – Teatrul Național Cluj-Napoca);
Muzicalizarea realului de Mircea Morariu *(Bucătăria* de Arnold Wesker – Teatrul „G.A. Petculescu" Reșița);
Când rege, când vagabond... de Alina Mang *(Regele Cymbelin* de Shakespeare – Teatrul German de Stat Timișoara);
Despre cum se moare fără să știi de Marinela Țepuș *(Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec – Teatrul Național Cluj-Napoca);
Refuzul autorității de Marinela Țepuș *(Noaptea asasinilor* de Jose Triana – Teatrul „S. Alexandrescu" Brașov);
Teama de cărți de Oltița Cântec *(Mutatul la bloc* de Horia Gârbea – Teatrul Național Iași);
Cherchez la femme! de Elisabeta Pop *(De douăzeci de ori femeie!* de Kivács Levente – Teatrul de Stat Oradea);
Despre micul dicționar al dandy-ului de Claudia Lipan *(Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde – Teatrul Odeon);
Puterea femeii și lipsa de putere a textului de Claudia Lipan *(Girl Power* de Eva Massiri – Teatrul ACT;
A fost odată... de Claudia Lipan *(Teatrul mic pentru cei mici* adaptare după povestiri Ion Creangă – Teatrul de Marionete Arad);
Clipa cea repede [3] (momentul schimbării) de Ion Cazaban *(Nevrozele* de Richard Bärfuss – Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești; *Bacantele* de Euripide – Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște; *Antigona* de Sofocle – Teatrul Maghiar din Sfântu Gheorghe); *Jacques sau supunerea* de Ionesco – Teatrul Maghiar de Stat Cluj;
A vorbi – a asculta de Ion Cazaban *(Locțiitorul lui Caligula* de Szekely János; *Bash sau Flecărelile sfinților* de Neil LaBute; *Barajul* de Conor Mc Pherson – Teatrul „Csíki Játékszín" Miercurea Ciuc).

136 Cărți

Un dramaturg tenace de Mircea Morariu *(Evul mediu pe alături* de Mircea Papiu);
Debut dramaturgic de Mircea Morariu *(Ultrasuperman* de Gabriel Avram);

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 11–12/2004
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: **FLORICA ICHIM**

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Presa teatrală românească de... cândva de Maria Sârbu *(Presa teatrală românească 1835–1944* de Ionuț Niculescu).

140 Noi în lume
*Basm pitești*ean pe malul Mediteranei de Simona Burtea;
Festivalul Internațional din Menden de Ion Parhon;
„Plan fix" la Berlin de Rui Catalao.

145 Lumea la noi
Gay love story de Adrian Mihalache;
Studii politice de Adrian Mihalache;
Am aflat despre: Ateliere sau discuții moderate de Compania „Clowns without borders".

149 Din lume
Spectacolul de teatru – un manifest politic de Ioana Anghel;
Scrisoare adresată de Bertolt Brecht unui actor (fragment), traducere de Ioana Anghel;
„Timpul purității a trecut..." Festivalul de Dans și Teatru de la Göteborg de Ioana Anghel;
THEALTER ne-a aruncat „mănușa" de Alina Mang.

161 Calendar teatral

164 Teatrul Maghiar de Stat Cluj se prezintă

172 Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești – Scurt istoric

0724/85.85.90
Mirela Neagu

Cop. I: MIRCEA ANDREESCU în *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett.
Regia: Alexandru Dabija.

Cop. II: PETRE POPA la 75 de ani de viață și 50 de ani pe scena Teatrului „Nottara".

Cop. III: EMILIA POPESCU în *Chirița ot Bârzoieni,* după Vasile Alecsandri. Regia: Iarina Demian.

Cop. IV: Regizorul LÁSZLÓ BOCSÁRDI.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH